

JOHN

BERGER

PANORÁMICAS

Ensayos

sobre arte

y política

GG

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93
322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55
60 60 11

JOHN

BERGER

PANORÁMICAS

Ensayos

sobre arte

y política

Edición e introducción a cargo de Tom Overton
Traducción de Pilar Vázquez

GG[®]

Nota a la edición castellana: se han conservado las notas a pie de página de la edición original, a las que se añaden las notas del editor castellano [N. del Ed.] y las de la traductora [N. de la T.].

Título original: *Landscapes: John Berger on Art*, publicado originalmente por Verso, Londres, 2016.

Diseño de la cubierta: Setanta

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger, 2016, y herederos de John Berger

© de la introducción: Tom Overton, 2016

© de la traducción: Pilar Vázquez

y para esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2018

Índice

Introducción Tom Overton

I. Volver a trazar los mapas

Cracovia

Coger un papel y dibujar

La base de toda la pintura y toda la escultura es el dibujo

Un homenaje a Frederick Antal

Disolución revolucionaria: sobre Max Raphael y las “demandas del arte”

Walter Benjamin: anticuario y revolucionario

El narrador

Ernst Fisher: un filósofo y la muerte

Gabriel García Márquez: el secretario de la muerte la vuelve a leer

Roland Barthes: dentro de la máscara

Navegando en la corriente joyceana

Un regalo para Rosa Luxemburg

El crítico ideal y el crítico combativo

II. Terreno

La claridad del Renacimiento

Una vista de Delft

El dilema de los románticos

La conciencia victoriana

[El momento del cubismo](#)

[Parade, 1917](#)

[Una opinión sobre París](#)

[La estética soviética](#)

[La Bienal](#)

[El arte y la propiedad privada hoy día](#)

[El fin del retrato](#)

[La función histórica del museo](#)

[La obra de arte](#)

[1968/1979 Prefacio a *Permanent Red*](#)

[Epílogo histórico a la trilogía *De sus fatigas*](#)

[El pájaro blanco](#)

[El alma y el agente](#)

[La tercera semana de agosto de 1991](#)

[Diez comunicados relativos al lugar \(junio de 2005\)](#)

[Piedras \(Palestina, junio de 2003\)](#)

[Mientras tanto](#)

[Procedencia de los textos](#)

Introducción

Abajo las alambradas

Tom Overton

¿Qué sentido tiene decir que un texto es *sobre* arte? Una respuesta posible es *Sobre los artistas*,¹ los dos volúmenes que acompañan a este, en los que se reúnen una variedad de enfoques que John Berger adoptó al acercarse a algunos artistas, libros en los que una cronología de fechas de nacimiento y muerte permitía evaluar y reevaluar vidas y obras por medio de formas escritas diversas, modificando los contextos históricos y personales.

La estructura de aquel libro suponía excluir piezas como “El momento del cubismo” (1966-1968), donde Berger argumenta que, aunque hayan existido individuos que identificamos con desarrollos artísticos que tuvieron lugar entre 1907 y 1914,

El cubismo no puede explicarse en virtud de la genialidad de sus exponentes. Y esto queda subrayado por el hecho de que la mayoría de ellos perdieron parte de su profundidad como artistas cuando abandonaron el cubismo. Ni siquiera Braque o Picasso superaron nunca las obras de su época cubista, y una parte importante de su obra posterior es muy inferior.

Este pasaje es *sobre* arte en cuanto que su autor está

intentando revelar lo que lo conforma y lo rodea, buscando las condiciones de las que emerge y el clima de su recepción. Berger alcanzó su madurez intelectual en una cultura londinense de refugiados del fascismo europeo, y los escritos en los que trasciende el contexto británico para procesar el pensamiento de Georg Lukács, Walter Benjamin, Frederick Antal, Max Raphael, Rosa Luxemburg y James Joyce constituyen otras tantas omisiones de los dos volúmenes de *Sobre los artistas*.

Otro aspecto de la relación entre “El momento del cubismo” y el arte es que, al documentar un período asombrosamente fértil de la historia, en el que “había dejado de haber una discontinuidad esencial entre lo individual y lo general”, Berger inauguró ese período en su propia obra.

El ensayo apareció en el número de marzo-abril de 1967 de la *New Left Review*. Un poco más tarde, en ese mismo mes de abril, le siguió la publicación en *New Society* de un extracto de *Un hombre afortunado*,² un nuevo libro, en colaboración con el fotógrafo Jean Mohr, que describía la vida de un médico rural en la región inglesa del Bosque de Dean mediante una sucesión de historiales médicos ficcionados. En cuanto que trabajo híbrido entre la biografía y el retrato, *Un hombre afortunado* comparte su enfoque con el del ensayo publicado en agosto de 1967 en *New Society*, “El fin del retrato” (publicado posteriormente como “La imagen cambiante del hombre en el retrato”), en el que Berger anunciaba:

Ya no podemos aceptar que pueda establecerse adecuadamente la identidad de un hombre preservando y fijando su apariencia desde un único punto de vista en un solo lugar.

Por aquella época, Berger estaba escribiendo G.,³ una novela sobre la modernidad publicada en el momento de la posmodernidad. La obra convirtió esta intuición en un motivo que se repite a lo largo del libro: “Nunca más se volverá a contar una sola historia como si fuera la única”.

Berger reprodujo secciones enteras del texto de G. en su libro más conocido, que también fue serie de televisión, *Modos de ver*.⁴ El título anunciaba una aproximación plural y reflejaba el modo en que se había elaborado, en colaboración (con Mike Dibb, Sven Blomberg, Chris Fox, y en el episodio sobre la mirada masculina con Eva Figs, Barbara Niven, Anya Bostock, Jane Kenrick y Carola Moon). Finalmente, a medio camino entre la invitación al desacuerdo y su desarticulación de antemano, Berger presentó el libro y la serie expresamente como un encuentro entre el público y los creadores: “Espero que les interese lo que dispongo, pero véanlo con escepticismo, por favor”.

Berger volvía a intentar mantenerse a la altura de lo que había identificado en “El momento del cubismo” como “la nueva visión científica de la naturaleza, una visión que rechazaba la simple causalidad y el punto de vista único,

permanente y global". Veía en esto el acicate para un autoanálisis más profundo: "El artista renacentista imitaba a la naturaleza. Los artistas manieristas y clásicos reconstruyeron ejemplos de la naturaleza con el fin de trascenderla. El cubista se dio cuenta de que su conciencia de la naturaleza formaba parte de ella".

Durante toda su trayectoria como escritor, Berger escribió textos que adoptaban esta perspectiva más amplia, más sinóptica, a fin de explicar los períodos históricos, presentes o pasados. *Panorámicas* resultaba un título obvio en torno al cual organizar estas piezas. Al igual que *Sobre los artistas*, invoca la simpatía del lector respecto a la técnica empleada, pues se trata siempre de una metáfora liberadora y vivaz más que de una definición rígida (se podría haber justificado la presencia de otros textos, entre otras cosas porque a menudo son los artistas quienes nos enseñan a mirar el arte). Resulta liberador nivelar textos que corresponden a géneros dispares. Aparecen aquí poemas y también prosa difícil de catalogar, y aunque este volumen se presta a ser leído al mismo tiempo que los dos de *Sobre los artistas*, un paisaje no tiene por qué reducirse al decorado, o a la "cobertura" de una sección.

La palabra 'paisaje' es un registro de los horizontes de escritura que se ensanchan. El *Oxford English Dictionary* registra varias formas (*landschap*, *landskip*) que se adoptaron del holandés en la década de 1590, antes de que apareciera

landscape (paisaje) en 1605. En aquel momento, señala John Barrell,⁵ era un término técnico empleado por los pintores. Pero, aunque Christopher Marlowe (1564-1593) escribió sobre “Valles, arboledas, colinas y campos de labranza” como si fueran unidades autónomas de territorio, en la década de 1630 John Milton (1608-1674) ya escribía en *L'Allegro*:

Placeres ha prendido mi mirada
cuando el paisaje medía alrededor;
gris barbecho y la braña coloreada
donde pace el rebaño segador.

En *Landscape and Memory*,⁶ Simon Schama defiende que “los paisajes son cultura antes de ser naturaleza; productos de la imaginación proyectados sobre el bosque, el agua y la roca”. Donde mejor se explora esto en la obra de Berger es en el estudio que dedica en *Modos de ver* al cuadro de Thomas Gainsborough *El señor y la señora Andrews*. Allí Berger hacía que el cuadro pivotara entre las tradiciones del retrato y del paisaje como parte del argumento más amplio de que la pintura al óleo se había convertido en la forma dominante porque se correspondía con cierta fase del capitalismo, una manera de convertir el mundo visible en propiedad tangible. Orientado hacia modos plurales de ver, Berger reunió en su descripción una variedad de perspectivas diferentes. El libro de Kenneth Clark, *Landscape into Art*,⁷ le proporcionó una cita en la que se comparaban dos opiniones de Gainsborough

sobre la pintura de paisaje, una tomada de una famosa carta en la que manifestaba “estar harto de retratos y deseoso de llevarse su viola de gamba de paseo a algún dulce pueblecillo en el que pintar paisajes” y otra en la que el pintor escribe:

El señor Gainsborough presenta sus humildes respetos a lord Hardwicke, y considerará siempre un honor que Su Señoría lo emplee en cualquier cosa; pero en relación con las *vistas reales* de la Naturaleza de este país, él nunca ha visto un solo lugar que ofrezca un tema comparable a las más pobres imitaciones de Gaspar o de Claude.⁸

En la versión televisiva de *Ways of Seeing* [Modos de ver], el director, Mike Dibb, añadió, fijado a un árbol sobre las cabezas del señor y de la señora Andrews, un letrero que decía “Propiedad privada. Prohibido el paso”, el cual subrayaba la afirmación de Berger en el sentido de que la pareja quería aparecer retratada en tierras de su propiedad con el objetivo de definir su importancia social. Solo los propietarios tenían derecho al voto, y la ley castigaba a los cazadores furtivos con la deportación.

Las conclusiones de Berger fueron objeto de una variedad de críticas. El libro incorporó las objeciones escritas del artista e historiador del arte Lawrence Gowing a que Berger se interpusiera entre el amante de la pintura “y el significado visible de un buen cuadro”:

Quiero señalar que existen pruebas que confirman que los Andrews de Gainsborough hacían con su pedazo de campo algo más que limitarse a poseerlo. El tema explícito de un diseño contemporáneo y totalmente análogo de Francis Hayman, mentor de los Gainsborough, sugiere que las personas de estos cuadros estaban ocupadas en el goce filosófico del “gran Principio [...], la Luz genuina de la Naturaleza incorrupta y no pervertida”.⁹

El contraargumento de Berger consistía en que un tipo de disfrute no contradecía el otro. El hecho de que la pareja disfrute filosóficamente de la naturaleza solo es posible si no ocupa su atención la posibilidad de ser perseguidos con látigos y con armas de fuego.

También en 1972, el académico John Barrell publicó *The Idea of Landscape and the Sense of Place*,¹⁰ que en 1980 continuó con *The Dark Side of the Landscape*, en el que preguntaba si cuando contemplamos las obras de Gainsborough, de Constable o de George Morland, “nos identificamos con los intereses de sus clientes y contra los pobres que retratan”.¹¹

Tanto Barrell como Berger desarrollaron sus ideas sobre el paisaje criticándose mutuamente. Comparten algunas motivaciones: Berger se declaró “todavía marxista, entre otras cosas”, en una fecha tan reciente como en 2005,¹² y Barrell es un hombre de izquierdas. Pero sus diferencias se hacen más claras en la reseña que hizo Berger del libro *The Dark*

Side of the Landscape, que termina: “¿No podría el eslogan ser ‘Abajo las alambradas, tanto las intelectuales como las agrícolas’?”. Berger creía que “el libro mantenía el papel académico británico (tan dependiente de la voz y de la sintaxis)” y lamentaba su tendencia “a fomentar la especialización al precio del aislamiento”. En conjunto, Berger pensaba lo siguiente:

El libro de John Barrell constituye una lectura brillante de una serie de convenciones pictóricas (signos) y de cómo se modificaron durante un período histórico determinado. Pero no muestra mucho conocimiento de las prácticas que se sitúan a ambos lados del signo, ni siquiera cierta curiosidad por ellas. En este caso, la práctica de la pintura, por una parte, y la práctica de los campesinos pobres o despojados de sus tierras. Así, aunque el libro muestra y denuncia una práctica ideológica, contribuye a crear, y confirma, el cerrado espacio intermedio en el que opera esta ideología.

Estas dos prácticas son formas del trabajo. La preocupación de Berger por la obra de los artistas se desarrolló temprano en su vida. Cuando era adolescente escribió vívidos relatos sobre el *music-hall* y sobre la Resistencia francesa. Pero, como cuenta en “Coger un papel y dibujar”, estudió en escuelas de Bellas Artes (la Central School primero, y después en la Chelsea School) en lugar de en la universidad, y,

aunque dejó de pintar en torno a los 30 años, su escritura siempre parece venir acompañada del dibujo. A veces, esto es totalmente imaginario, de manera parecida a cómo la crítica de John Ruskin o la de William Hazlitt aparecen moldeadas por el hecho de haber creado obras plásticas. En el caso de *El cuaderno de Bento*,¹³ o en el del ensayo “Un regalo para Rosa Luxemburg”, el acompañamiento del dibujo es, aunque esto parezca contraintuitivo, literal: los dibujos de Berger se reproducen junto al texto.

Hemos de guardarnos aquí de simplificar en exceso los méritos relativos de los críticos que ejercen el arte sobre el que escriben y los que no lo ejercen. En el ensayo “La función de la crítica”,¹⁴ T. S. Eliot describía haber pasado de “una posición extrema, según la cual la única crítica que merecía la pena leer era la escrita por críticos que practicaban el arte sobre el que escribían y además lo practicaban bien”, a exigir “un sentido muy desarrollado de los hechos”; o sea, unos críticos capaces de ofrecer una “interpretación”, en el sentido de “poner a disposición del lector hechos que de otro modo se le habrían escapado”. El diálogo crítico de Berger con Barrell¹⁵ estaba ligado a su largo compromiso con la idea del paisaje plasmada en la trilogía *De sus fatigas (Puerca tierra, Una vez en Europa y Lila y Flag)*.¹⁶ Mediante una escritura imaginativa, ficcional, estos tres libros interactúan con el trabajo de los campesinos de la aldea a la que Berger se trasladó a vivir en la década de 1970 y cuya compañía ha calificado

como “mi universidad”.¹⁷ El “Epílogo histórico para la trilogía *De sus fatigas*”, que aquí se incluye, esboza el acercamiento a la historia que adopta la trilogía. Se trata de un paisaje en el sentido que propone el título de este libro: tal vez metafórico, pero también vivo para quienes controlan tanto el aspecto como la realidad del territorio y para quienes viven en él. En su libro *Un hombre afortunado* lo explica así:

A veces de la impresión de que [los paisajes] no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren. Para quienes están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son solo geográficos, sino también biográficos y personales.¹⁸



La obra de Berger es una invitación a imaginar, a ver de maneras diferentes. Los textos se dividen, por tanto, en dos partes. La primera pone en relación un espectro de textos que nos hablan de los individuos —no necesariamente artistas— que han conformado el pensamiento de Berger. Algunos —Frederick Antal o Max Raphael— son claramente críticos; otros —Roland Barthes o Walter Benjamin— no encajan fácilmente en esta caracterización, pero muestran cómo se anticipó Berger a una gran parte de lo que hoy constituye las

bibliografías de las escuelas de arte. Todos conforman de una manera u otra su autodenominación de narrador, denominación en la que, como señalé en la introducción a *Sobre los artistas*,¹⁹ él incluye toda su variada producción. Considerar estas relaciones como influencias sería inconsistente con esa autodefinición de narrador. Más que con el acto colectivo, colaborativo, de la narración, la noción de “influencia” parece relacionarse con el individualismo de la escritura de novelas y con una lógica capitalista de deuda y restitución que Berger rechaza.

El resto de esta sección explora libremente los diferentes modos en los que la escritura puede ocuparse del arte y los límites de los mismos, y hasta qué punto su mirada de pintor orienta en Berger la narración. Concluye con “El crítico ideal y el crítico combativo”, una especie de manifiesto sobre cómo poner en práctica estos ejemplos. Hacía el final de la primera parte, al sentir las presencias de James Joyce y Gabriel García Márquez —y de esa tradición en la que hoy se incluirían autores como W. G. Sebald, Arundhati Roy, Ali Smith o Rebecca Solnit—, entendemos qué llevó a Berger a contar de la manera en la que las cuenta ciertas historias, especialmente la de uno de sus primeros maestros, su *passeur*, Ken en el relato “Cracovia”. El título de la sección, “Volver a trazar los mapas”, procede originalmente de la sugerencia de Geoff Dyer de que “no basta con presionar para que el nombre de Berger se imprima de manera más prominente en el mapa

existente de las famas literarias; el ejemplo de Berger nos urge fundamentalmente a modificar la forma del mapa”.²⁰

En 2012, como parte de la celebración del cuadragésimo aniversario de *Modos de ver* y de *G.*, se dio el nombre “Volver a trazar los mapas” a una “escuela libre” de Londres que reunió a un arco asombrosamente amplio de personas inspiradas por la obra de John Berger para enseñar y aprender los unos de los otros. Sin la rigidez que la palabra pueda implicar, la primera parte es una especie de plan de estudios, mientras que la segunda es su aplicación. El título de esta está tomado de un poema de Berger, *Terreno*. Aquí, la lista de guías y mapas da paso al territorio que Berger utiliza para moverse. Presentados por orden aproximadamente cronológico, estos escritos van resultando menos susceptibles de categorización a medida que avanzan y cada vez resulta más difícil identificarlos como “escritos sobre arte” enfocados hacia el paisaje. Sin embargo, “La tercera semana de agosto de 1991” es, entre otras cosas, un intento de comprender el sentido de la escultura pública en la Europa postsoviética. “Piedras (palestina, junio de 2003)” refracta la Ramallah contemporánea y su cultura visual mediante un ejemplo de la escultura más antigua (un montón de piedras en Finistère). Finalmente, “Mientras tanto”, el largo ensayo que cierra la serie, define nuestro paisaje contemporáneo como una cárcel. Pueden leerse estos escritos como un esbozo de la historia del arte —aunque Berger nunca describiría así su obra—

o como un telón de fondo para los textos individuales de *Sobre los artistas*: referidos bien al momento en que fueron escritos o bien al período que describen. En “Mientras tanto”, Berger escribe: “Sin balizas se corre el enorme riesgo humano de girar en círculos”.

En la película *The Seasons: Four Portraits of John Berger* (2016), la actriz Tilda Swinton nos dice que ella y Berger comparten sus cumpleaños, el 5 de noviembre (recuerden, recuerden). Ella lee *Autorretrato 1914-1918*,²¹ el poema de Berger que subraya lo mucho que le marcó la Gran Guerra, por medio de su padre y el mundo más amplio al que nació en 1926. La edición inglesa de este libro se publicó, pues, con ocasión de su nonagésimo cumpleaños, en 2016. Pero incluso sumado a *Sobre los artistas*, *Panorámicas* no representa sino una parte pequeña de un logro mucho más amplio y prolongado, un logro al que nutre y por el que ha sido nutrido.

Un aspecto de este logro que parece especialmente vital en 2016 es el gran arco de la obra de Berger que conecta su decisión de compartir el Premio Booker de 1972 con los Panteras Negras y su proyecto sobre los trabajadores inmigrantes, *El séptimo hombre*,²² pasando por la trilogía *De sus fatigas*, que exploraba los lugares de los que estos trabajadores procedían, y hasta hoy, vía *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, donde escribe:

La emigración, forzada o escogida, a través de fronteras nacionales o del pueblo a la capital, es la experiencia que mejor define nuestro tiempo, su quintaesencia. El inicio del mercado de esclavos en el siglo XVI profetizaba ya ese transporte de hombres que, a una escala sin precedentes y con un nuevo tipo de violencia, exigirían más tarde la industrialización y el capitalismo. El reclutamiento masivo de tropas en el frente occidental durante la I Guerra Mundial constituyó una confirmación más de la misma práctica de desarraigar, reunir, transportar y concentrar en una “tierra de nadie”. Después, los campos de concentración, a lo largo y ancho del mundo, siguieron la lógica de esa práctica ininterrumpida.²³

Si, como escribe Berger, “emigrar siempre será dismantelar el centro del mundo y, consecuentemente, trasladarse a otro perdido, desorientado, formado de fragmentos”, entonces todos estamos muy necesitados de mapas nuevos.

Notas

- 1 Berger, John, *Portraits: John Berger on Artists*, Verso, Londres, 2015 (versión castellana: *Sobre los artistas* [2 vols.], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2017 y 2018) [N. del Ed.].
- 2 Berger, John y Mohr, Jean, *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor*, Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1976 (versión castellana: *Un hombre afortunado: historia de un médico rural*, Alfaguara, Madrid, 2008) [N. del Ed.].
- 3 Berger, John, G.: *A Novel*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1972 (versión castellana: G., Alfaguara, Madrid, 1994) [N. del Ed.].
- 4 Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].
- 5 Barrell, John, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pág. 1.
- 6 Schama, Simon, *Landscape and Memory*, Harper Collins, Londres, 1995 [N. del Ed.].
- 7 Clark, Kenneth, *Landscape into Art*, John Murray, Londres, 1949 [N. del Ed.].
- 8 Berger, John, *Modos de ver*, op. cit., pág. 107 [N. del Ed.].
- 9 Ibíd.
- 10 Barrell, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972 [N. del Ed.].

Ed.].

11 *The Dark Side of the Landscape* (op. cit., pág. 91) de John Barrell contiene críticas moderadas de los escritos de Berger sobre el territorio.

12 Berger, John, "Ten Dispatches about Place", en *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*, Verso, Londres, 2008, pág. 121 (versión castellana: "Diez comunicados. Dónde hallar nuestro lugar", en *Con la esperanza entre los dientes*, Alfaguara, Madrid, 2010).

13 Berger, John, *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012) [N. del Ed.].

14 Eliot, T. S., "The Function of Criticism" [1935] (versión castellana: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999) [N. del Ed.].

15 John Barrell reseñó *Keeping a Rendezvous* (1992) de Berger con una mezcla equilibrada de elogio y de crítica. A pesar de sus reservas, ambos críticos encontraron pasajes de sus reseñas respectivas citados en la siguiente edición de los libros de los dos.

16 La trilogía *De sus fatigas* (1979-1991) está compuesta por los libros: *Pig Earth*, Writers and Readers Pub. Co-operative, Londres, 1979 (versión castellana: *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 2016); *Once in Europa*, Pantheon, Nueva York, 1987 (versión castellana: *Una vez en Europa*, Alfaguara, Madrid, 1992); y *Lilac and Flag*, Granta, Londres, 1991 (versión

castellana: *Lila y Flag*, Alfaguara, Madrid, 1993) [N. del Ed.].

17 Como exploré en mi introducción “The Company of the Past”, en Berger, John, *Portraits: John Berger on Artists*, *op. cit.* (versión castellana: “La compañía del pasado”, en *Sobre los artistas*, *op. cit.*), Gustave Courbet y Jean-François Millet también desempeñaron un papel clave en el desarrollo de este trabajo.

18 Berger, John, *Un hombre afortunado*, *op. cit.* [N. del Ed.].

19 Overton, Tom, “La compañía del pasado”, *op. cit.*

20 “Editor’s Introduction”, en Dyer, Geoff (ed.), *The Selected Essays of John Berger*, Bloomsbury, Londres, 2001, pág. xii.

21 Berger, John, “Self-Portrait 1914-1918”, en *The Sense of Sight*, Pantheon Books, Nueva York, 1985 (versión castellana: “Autorretrato 1914-1918”, en *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 1990) [N. del Ed.].

22 Berger, John y Mohr, Jean, *A Seventh Man: Migrant Workers in Europe*, Penguin, Harmondsworth, 1975 (versión castellana: *Un séptimo hombre: un libro de imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa*, Capitán Swing, Madrid, 2014) [N. del Ed.].

23 Berger, John, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, [1984], Bloomsbury, Londres, 2005 (versión castellana: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Nórdica, Madrid, 2017) [N. del Ed.].

I. Volver a trazar los mapas

Cracovia

No era un hotel. Era una especie de pensión en la que no habría más de cuatro o cinco huéspedes. Por la mañana dejaban la bandeja del desayuno en un anaqueł que había en el pasillo: pan, mantequilla, miel y unas rodajas de un tipo de salchicha que es la especialidad de la ciudad. Al lado de la bandeja, unos sobres de Nescafé y un hervidor de agua eléctrico. El contacto con las severas y serenas jóvenes que llevaban el establecimiento era mínimo.

Todo el mobiliario de las habitaciones, de madera de nogal o de roble, era antiguo, anterior a la II Guerra Mundial. Esta fue la única ciudad polaca que sobrevivió a la guerra sin que sus edificios quedaran gravemente dañados. Como sucede en ciertos conventos o monasterios, en las habitaciones de esta pensión tenías la sensación de que varias generaciones habían mirado contemplativamente por las dos ventanas que daban a la calle.

El edificio estaba situado en la calle Miodowa, en el Kazimierz, el antiguo barrio judío de Cracovia. Después de desayunar, le pregunté a la mujer que estaba detrás del mostrador de recepción dónde se encontraba el cajero más próximo. Claramente a su pesar, dejó a un lado el estuche de violín de tenía en la mano, cogió un mapa turístico de la ciudad y marcó con un lápiz adónde tenía que dirigirme. No es muy lejos, dijo, suspirando como si le hubiera gustado

mandarme a la otra punta del mundo. Hice una ligera inclinación de cabeza, abrí y cerré la puerta, giré a la derecha, volví a torcer a la derecha en la primera bocacalle y me encontré en la plaza Nowy, donde había un mercado.

Nunca he estado en esta plaza y, sin embargo, la conozco como la palma de la mano, o, más bien, conozco a los vendedores. Algunos de ellos tienen puestos fijos con marquesinas para proteger del sol sus mercancías. Ya hace calor, ese calor difuso, plagado de mosquitos, característico de las llanuras y los bosques del este de Europa. El calor del follaje, que es un tipo de calor lleno de insinuaciones, sin la seguridad del calor mediterráneo. Aquí no hay seguridades. Lo más parecido aquí a la certeza son las abuelas.

Otros —o más bien otras, pues todas son mujeres— vienen desde los pueblos de los alrededores con sus productos en cestas y cubos. No tienen puestos propiamente y están sentadas en las banquetas que se traen de casa. Algunas se quedan de pie. Doy una vuelta entre los puestos.

Lechugas, rábanos rojos y rábanos picantes, eneldo picado, que parece una puntilla verde; pequeños pepinos de piel nudosa, que con este calor salen en tres días; patatas nuevas, cuyas pieles, todavía con restos de tierra, tienen el color de las rodillas de los nietos; matas de apio, que huelen a limpio como la pasta de dientes; trozos de levístico, el apio de montaña que, según juran los hombres con el vaso de

vodka en la mano, es un afrodisíaco incomparable tanto para las mujeres como para los hombres; manojos de nabos contándose chistes de chochos; rosas, la mayoría amarillas; requesón, cuyo olor todavía permanece en los trapos tendidos al sol en los huertos; espárragos trigueros que recogieron los niños junto al cementerio del pueblo.

Los comerciantes profesionales han adquirido de forma natural todos los pequeños trucos para convencer al público de que las oportunidades doradas no se dan dos veces. Las mujeres sentadas en las banquetas, por el contrario, no proponen nada. Están inmóviles, circunspectas, y solo confían en que su simple presencia garantice la calidad de lo que han traído de sus huertos para vender.

Una valla de madera en torno a una parcela y una casa de troncos con dos habitaciones, una estufa de azulejos entre ambas. Estas mujeres viven en *chatas* de este tipo.

Deambulo entre ellas. Diferentes edades. Diferentes constituciones. Ojos de colores distintos. Ninguna lleva el mismo pañuelo en la cabeza. Y cada una de ellas ha encontrado su manera de proteger la rabadilla, de no forzarla cuando se inclina a arrancar las cebolletas, a cortar unos lirios o a sacar los rábanos, para que estos dolores intermitentes no terminen por hacerse crónicos. De jóvenes, eran las caderas las que absorbían el impacto de los acontecimientos, ahora lo reciben los hombros.

Miro la cesta de una mujer que no ha traído banqueta y

está de pie. La cesta está llena de pastelillos levemente dorados, como pequeñas empanadillas. Parecen piezas de ajedrez talladas en madera, exactamente como los castillos, unos castillos que se tienen en pie por los dos extremos, las regulares troneras siempre arriba. Miden unos diez centímetros.

Tomo uno de estos castillos y me doy cuenta de mi error. Son demasiados pesados para ser empanadas.

Eché un vistazo a la cara de la mujer. Tendrá unos 60 años, y sus ojos son muy azules. Me devuelve una severa mirada, como si tuviera delante a un idiota que se ha vuelto a olvidar de algo. *Oscypek*, dice lentamente, repitiendo el nombre de un queso que se hace con leche de oveja y se ahúma en la chimenea, entre las dos habitaciones. Compro tres. Con un mínimo movimiento de cabeza, me sugiere que siga mi camino.

En el centro de la plaza hay un edificio bajo de forma redondeada, subdividido en tiendas pequeñas. Hay una barbería en la que solo cabe un sillón. Varias carnicerías. Una tienda de comestibles con no más que una única tina de colpicada. Una cocina con un fogón de hierro y cuatro mesas con bancos de madera en la acera donde puedes tomarte un cuenco de sopa. En una de las mesas está sentado un hombre ligeramente cargado de hombros, lo que le da un aspecto un poco abatido; tiene las manos largas y afiladas y una frente despejada que acentúan unas grandes entradas. Lleva unas gafas con cristales gruesos. Esta mañana, se siente en casa

en este lugar, aunque no es polaco.

Ken nació en Nueva Zelanda y allí murió. Me siento en el banco frente a él. Hace 60 años este hombre compartió conmigo todo lo que sabía, aunque nunca me dijo cómo lo había aprendido. Nunca hablaba de su infancia ni de sus padres. Me daba la sensación de que había dejado Nueva Zelanda muy joven, tal vez antes de haber cumplido los 20 años, y se había venido a Europa. ¿Eran sus padres ricos o pobres? Puede que tenga tan poco sentido hacerse esta pregunta con respecto a él como con respecto a la gente que hay en el mercado en este momento.

Las distancias nunca le arredraron. Wellington (Nueva Zelanda), París, Nueva York, Bayswater Road (Londres), Noruega, España y en algún momento, creo, Birmania o la India. Se ganó la vida de muchas maneras; fue periodista, maestro de escuela, profesor de baile, extra de cine, gigoló, librero sin librería, árbitro de cricket. Tal vez, algo de lo que estoy diciendo no es cierto, pero es la forma que tengo de retratarlo para mí al verlo sentado enfrente en esta plaza. En París, dibujaba tiras cómicas para un periódico, de eso sí que estoy seguro. Recuerdo perfectamente el tipo de cepillo de dientes que le gustaba, los de mango largo, y recuerdo qué pie calzaba, un 44.

Empuja el cuenco de sopa hacia mí. Luego se saca un pañuelo del bolsillo derecho del pantalón, limpia la cuchara y me la da. Reconozco el pañuelo de cuadros blancos y negros.

La sopa es un *borsch* rojo oscuro y ligero, con un regusto al vinagre de manzana que le añaden para contrarrestar el dulce de la remolacha, al estilo polaco. Tomo un poco y le vuelvo a pasar el cuenco y la cuchara. No hemos cruzado palabra.

Saco un cuaderno de la mochila que llevo colgada a la espalda, pues quiero enseñarle un dibujo que hice ayer en el Museo Czartoryski de la *Dama con armiño* de Leonardo da Vinci. Lo examina, y sus pesadas gafas se le deslizan por la nariz.

Pas mal! Pero ¿no está demasiado recta? ¿No se inclina más, en realidad? ¿No está más llevada a la esquina en el cuadro?

Al oírle hablar de esta forma, tan indiscutiblemente suya, vuelve mi amor por él: mi amor por sus viajes, por sus apetitos, que siempre se disponía a satisfacer y nunca reprimía; por su hastío y por su triste curiosidad.

Demasiado recta, repite. Pero qué más da. Todas las copias cambian algo, ¿no?

También vuelve mi amor por su falta de ilusiones. Sin ilusiones, evitaba la desilusión.

Yo tenía 11 años cuando lo conocí; él 40. Durante los seis o siete años siguientes fue la persona que más influyó en mi vida. Con él aprendí a cruzar fronteras. En francés existe la palabra *passeur*, que se puede traducir, según el contexto, como “barquero” o “contrabandista”. Pero la palabra encierra también la connotación de guía y la idea de atravesar

montañas. Él fue mi *passeur*.

Ken hojea el cuaderno de atrás adelante. Tenía unos dedos diestros y podía hacer desaparecer las cartas a su antojo. Intentó enseñarme algún juego de manos: ¡puedes ganar dinero con esto!, me decía. Ahora mete el dedo entre dos páginas.

¿Otra copia? ¿Antonello da Messina?

Cristo muerto sostenido por un ángel, digo.

Solo lo he visto en reproducciones. Si hubiera podido escoger un pintor para que pintara mi retrato, lo habría escogido a él, dice. Antonello. Pintaba como si estuviera imprimiendo palabras. Todo lo que pintaba tenía ese tipo de coherencia, de autoridad; las primeras impresas aparecieron durante su vida.

Vuelve a bajar la vista al cuaderno.

No hay piedad en la cara del ángel, ni en sus manos, dice, solo ternura. Has captado esa ternura, pero no la gravedad, la gravedad de las primeras palabras impresas. Esa ha desaparecido para siempre.

Lo hice el año pasado en el Museo del Prado. Hasta que los vigilantes vinieron a echarme.

¿No está permitido pintar allí?

Sí. Pero no sentarte en el suelo.

¿Por qué no pintaste de pie, entonces?

Cuando dice esto aquí en la plaza Nowy, lo veo de pie —alto, un poco encorvado— al borde de un acantilado

dibujando el mar. Cerca de Brighton, en el verano de 1939. Siempre llevaba en el bolsillo un largo lápiz de la marca Black Prince que, en lugar de ser redondo, era rectangular, como los lápices de carpintero.

Ya soy demasiado viejo para estar mucho rato dibujando de pie.

De pronto deja el cuaderno sobre la mesa sin mirarme. Le espantaba la autocompasión. Esa es la debilidad de muchos intelectuales, decía. ¡Evítala! Fue el único imperativo que me transmitió.

Toca uno de los quesos que acabo de comprar.

Se llama Jagusia, dice, mirando hacia la mujer que me los había vendido, y procede de las montañas de Podhale. Sus dos hijos trabajan en Alemania. Trabajo negro. No les es fácil conseguir permisos de trabajo, se ven obligados a ser ilegales. *Néanmoins*, están construyendo una casa, una casa más grande de lo que Jagusia haya podido soñar; tres pisos, y no uno como ahora. Siete habitaciones, en lugar de dos.

Néanmoins! Las palabras francesas no afloraban en sus frases por afectación, sino porque los años que había vivido en París antes de venir a Londres, a Bayswater Road, fueron los más felices de su vida. Por la misma razón a veces llevaba una boina negra.

Pero Jagusia se negará a trasladarse a la casa nueva y a dejar su *chata* con los trapos de hacer el queso tendidos en el huerto, profetiza.

Este fue el hombre que me hizo creer que juntos podríamos encontrar música en cualquier ciudad del mundo.

¿Te apetece una cerveza?, me pregunta ahora aquí en Cracovia, señalando hacia el otro extremo del mercado, más allá de una tienda de ropa, cuya dueña es una mujer muy gorda que está fumando sentada en un sillón completamente rodeado de vestidos.

Me levanto y voy hacia ella. Fuma y cuenta lo que le pasó hoy cuando llegó al mercado de la plaza Nowy. Todas las mañanas hace lo mismo, y todas las mañanas el hombre que vende setas, secas y en salmuera, la escucha impertérrito. Cuando dobla y almacena en la diminuta tienda los vestidos y pantalones que tiene expuestos, no queda sitio para ella. Al otro lado de la puerta hay un espejo, pues los clientes utilizan a veces la tienda de probador. Todas las mañanas se ve en el espejo al abrir el comercio y todas las mañanas se queda sorprendida de su tamaño.

Veo las latas de cerveza en un puesto en el que también tienen legumbres, mostaza polaca, galletas, pan de miel y carne en conserva. Además, hay un tablero de ajedrez con una partida empezada. El tendero juega con las negras, y otro hombre, que parece alguien que ha pasado por allí, con las blancas. Ya se han comido varios peones, un rey y un alfil.

El tendero estudia el tablero desde lejos, luego se vuelve y sigue a lo suyo hasta que el otro mueve. Este se balancea, de pie, suspendido sobre la partida, como si fuera uno de sus

propios alfiles levantado ya a escasos centímetros del tablero entre los dedos de un jugador gigante, que prueba cautelosamente otras posibles jugadas y no quiere soltar la pieza hasta estar del todo seguro.

Pido dos cervezas. Mueven las blancas: la reina avanza en diagonal. ¡Jaque! Después de coger el dinero que le doy por las cervezas, las negras mueven: un caballo. La reina se retira. Entra una clienta y pide de ese pan de miel que tiene naranja confitada dentro. Las negras cortan unas rebanadas y las pesan. Las blancas hacen una mala jugada de la que se dan cuenta demasiado tarde. El hombre traga saliva, pues tiene un gusto ácido en la garganta. Las negras se comen una torre.

El gueto judío de Cracovia está a menos de diez minutos andando desde aquí, fuera de la ciudad vieja. Hay que atravesar el río Vístula por el puente Powstańców. El gueto ocupaba un área de 600 × 400 m y estaba cercado por edificios amurallados y alambre espinoso. En el otoño de 1941, seis meses después de cercarlo, había 18.000 personas recluidas. Miles morían todos los meses de enfermedades diversas y desnutrición. Solo les estaba permitido salir para acudir a sus trabajos a aquellos que debido a su fortaleza física podían seguir siendo esclavizados en los talleres alemanes de armamento y ropa. Salvo estos, todo judío que fuera sorprendido saliendo del gueto sin autorización era disparado, como lo eran también los polacos que les ayudaran a pasar a la zona

aria de Polonia o que los escondieran.

Tyskie!, aplaude Ken cuando volví a la mesa. ¡Has elegido la mejor!

Empecé joven, digo.

Se llama Zedrek el hombre que has visto jugando al ajedrez, dice Ken. Viene a jugar con Abram, el verdulero, por lo menos una vez a la semana. Zedrek sería un buen jugador si no le diera al vodka desde tan temprano. Pero no creo que pueda dejarlo. Abram sobrevivió a la guerra escondido; era un niño.

Ken me enseñó la mayoría de los juegos que conozco: ajedrez, billar, dardos, billar americano, póker, ping-pong, backgammon. Al ajedrez jugábamos en su habitación; a los demás, en los bares. Al bridge, que había aprendido antes de conocerlo, jugábamos con mis padres o cuando nos invitaban a casa de alguien, lo que no era frecuente.

Lo conocí en 1937. Era profesor sustituto en el disparatado internado al que me enviaron pese a mis protestas. Frente a los profesores y los alumnos reunidos en asamblea —50 chicos aún en pantalón corto, acobardados, que intentaban cada cual a su manera y sin ayuda de nadie darle algún sentido a la vida—, el director, un hombre de aspecto apoplético, lanzó una silla del comedor al profesor de latín, y Ken, que estaba entre los dos, la agarró con una mano en el aire. Así reparé en él. Dejó la silla en el estrado donde estaba subida la mesa de los profesores, puso los pies en ella, y el

director siguió con su arenga.

Al final de ese mismo trimestre, lo invité a venir a una caravana que tenían mis padres en una playa cerca de Selsey Bill, en Sussex. ¿Por qué no?, dijo. Y vino a pasar una semana.

Mi padre estaba feliz, pues ahora éramos cuatro y podríamos jugar al bridge.

¿Jugamos con dinero?, preguntó Ken. Si no, las declaraciones no cuentan.

De acuerdo, pero las apuestas no deben ser muy altas, por John.

¿Dos peniques a los cien?

Voy a buscar el monedero, dijo mi madre.

Cuando Ken barajaba, las cartas caían en una cascada entre sus manos, bien separadas las unas de las otras. A veces, la cascada parecía una escalera en movimiento, una escalera mecánica o una escalera de mano hecha de naipes. Una vez, bastante tiempo después, me quejé de que no me podía dormir, y me dijo: imagínate que estás barajando. Así me quedo dormido yo.

Cortar antes de dar.

Mi padre disfrutaba las partidas, no solo porque jugaba bien, sino, en mayor medida, porque el juego le permitía recordar los buenos momentos pasados con los muertos, que, si no, le obsesionaban. Cuando jugábamos en Selsey,

“Doblo seis diamantes” se antepone a “Cinco morteros perdidos”. Jugaba con nosotros, pero también con un cuadro de oficiales de infantería de los cuales él era el único superviviente tras cuatro años de trincheras en la Cresta de Vimy y en Ypres.

Mi madre enseguida se dio cuenta de que Ken pertenecía a esa categoría especial para ella de “la gente que adoraba París”.

Estoy seguro de que, viéndonos jugar a los tres al herrón en la arena, previó que aquel *passeur* me iba a llevar lejos, al tiempo que no dudaba, estoy igualmente seguro de ello, de que yo era más o menos capaz de cuidar de mí mismo. Así, se ofreció a lavar y planchar la ropa de Ken los lunes, día de colada, y Ken le traía una botella de Dubonnet.

Acompañaba a Ken a los bares y, aunque todavía era menor, nadie me ponía el menor impedimento. No por mi tamaño o mi aspecto, sino debido a mi seguridad. No mires atrás, me dijo, no vaciles, simplemente muéstrate más seguro que ellos.

Una vez, un parroquiano empezó a insultarme, diciéndome que apartara la geta de su vista, y yo perdí el control y estuve a punto de echarme a llorar. Ken me puso la mano en el hombro y me sacó a la calle. No había iluminación. Estábamos en plena guerra. Caminamos un gran trecho en silencio. Si tienes que llorar, y a veces no se puede evitar, dijo, si tienes que

llorar, llora después, nunca durante. Recuérdalo. A no ser que estés con quienes te quieren, solo con quienes te quieren, en cuyo caso ya eres afortunado, pues nunca hay muchas personas que lo quieran a uno. Si estás con ellos, puedes llorar. Si no, llora después.

Jugaba bien a todos los juegos que me enseñó. De no ser por su miopía (se me ocurre ahora de pronto, al escribir, que toda la gente que he querido y que todavía quiero eran o son miopes), de no ser por su miopía, Ken tenía los movimientos de un atleta, su mismo aplomo.

No así yo. Yo era torpe, precipitado, receloso, me faltaba todo o casi todo su aplomo. Sin embargo, tenía otra cosa. Una especie de determinación que, dada mi edad, no dejaba de sorprender. Siempre estaba apostando. Y a cambio de esa impetuosidad, de esa energía, Ken pasaba por alto lo demás. El don de su amor suponía el don de compartir conmigo todo lo que sabía, casi todo lo que sabía, sin tener en cuenta mi edad, o la suya.

Para que ese don sea posible, quien da y quien recibe han de ser iguales, y nosotros, aquella pareja extraña e inapropiada que formábamos, éramos iguales, llegamos a ser iguales. Probablemente, ninguno de los dos podía entender cómo había sucedido. Ahora sí que lo entendemos. Estábamos previendo este momento; éramos iguales entonces cómo somos iguales ahora en la plaza Nowy. Preveíamos mi vejez y su muerte, y eso nos permitía ser iguales.

Rodea la lata de cerveza con la mano y la entrechoca con la mía.

Si la ocasión lo permitía, siempre prefería los gestos a las palabras. Tal vez debido a su respeto por las silenciosas palabras escritas. Debió de estudiar en las bibliotecas, pero para él el mejor lugar para un libro era el bolsillo de la gabardina. ¡Y los libros que sacaba de ese bolsillo!

No me los daba directamente. Me decía el nombre del autor, pronunciaba el título y lo dejaba en la repisa de la chimenea de su habitación. A veces había varios apilados, para que yo escogiera. George Orwell, *Sin blanca en París y Londres*; Marcel Proust, *Por el camino de Swan*; Katherine Mansfield, *Fiesta en el jardín*; Laurence Sterne, *Vida y opiniones de Tristan Shandy*; Henry Miller, *Trópico de Cáncer*. Por distintas razones, ninguno de los dos creíamos en explicaciones literarias. Nunca le hacía preguntas sobre lo que no entendía. Ni él se refirió nunca a lo que podría resultarme difícil captar en todos aquellos libros dada mi edad y mi escasa experiencia. Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*; James Joyce, *Ulises* (una edición en inglés publicada en París). Compartíamos tácitamente la idea de que, en parte, uno aprende o trata de aprender a vivir en los libros. El aprendizaje empieza mirando el primer abecedario ilustrado y no acaba hasta el día que morimos. Oscar Wilde, *De Profundis*. San Juan de la Cruz.

Cuando le devolvía los libros, me sentía más cerca de él porque sabía un poco más de lo que él había leído durante su larga vida. Los libros nos acercaban. Muchas veces, un libro llevaba a otro. Después de leer *Sin blanca en París y Londres*, quise leer *Homenaje a Cataluña*.

Ken fue la primera persona que me habló de la guerra civil española. Heridas abiertas, dijo. Nada puede restañarlas. Nunca había oído la palabra *restañar* pronunciada en voz alta. En ese momento jugábamos al billar en un bar. No te olvides de poner tiza en el taco, añadió.

Me leyó en español un poema de Federico García Lorca, que había sido fusilado cuatro años antes, y cuando me lo tradujo, en mi mente de adolescente de 14 años, creí que sabía, a excepción de algunos detalles, de qué iba la vida y lo que había que arriesgar. Puede que se lo dijera, o puede que otro de aquellos impulsos míos le provocara, pues lo recuerdo diciendo: cerciórate de los detalles. ¡Cerciórate antes y no después!

Lo dijo con un tono de pesar, como si en algún lugar, en algún sentido, hubiera cometido un error de detalle que lamentaba. No, me equivoco. No era un hombre que se lamentara de nada. Un error por el que tenía que pagar. Durante su vida hubo de pagar por muchas cosas que no lamentaba.

Dos niñas vestidas con trajes largos de encaje blanco cruzan la plaza Nowy. Tendrán diez u once años: las dos altas

para su edad, Mujeres Honorarias las dos, al cruzar la plaza, las dos, dejando atrás la infancia.

La Semaine blanche, dice Ken. El domingo pasado fue el día de las primeras comuniones en toda Polonia. Y esta semana, niños y niñas van todos los días a la iglesia para comulgar de nuevo, sobre todo las niñas, los niños también, pero se les nota menos y, en cualquier caso, hay menos; sobre todo las niñas, que quieren volver a salir a la calle con sus trajes de primera comunión.

Las dos niñas avanzan por la plaza la una al lado de la otra y así siegan las miradas que atraen a su paso.

Van a la iglesia del Corpus Christi, donde hay una famosa virgen en pan de oro, dice Ken. Todas las niñas de Cracovia quieren hacer la primera comunión es esa iglesia porque los vestidos que sus madres pueden comprarles allí están mejor cortados y son más largos que los que venden en las otras.

Fue en el Old Met Music Hall de Edgware Road, sentado a su lado, donde empecé a aprender los rudimentos de la crítica, cómo juzgar los estilos, o su ausencia. John Ruskin, Georg Lukács, Bernard Berenson, Walter Benjamin y Heinrich Wölfflin vendrían después. La formación esencial la recibí en el Old Met, mirando desde el gallinero y rodeado de un público escandaloso, receptivo e implacable, que juzgaba sin piedad a los humoristas, a los acróbatas, a los cantantes, a los ventrílocuos. Vimos cómo Tessa O'Shea hacía venirse el teatro abajo con los aplausos, y vimos cómo la abuchearon

hasta que tuvo que abandonar el escenario, el cabello empapado en lágrimas.

Los números debían tener estilo. Había que ganarse al público al menos dos veces cada noche. Y para hacer esto, la imparable secuencia de gags tenía que conducir a algo más misterioso: la propuesta, conspirativa e irreverente, de que la vida misma era un número cómico.

Max Miller, "Cheeky Chappie", con un traje plateado y aquellos ojos saltones, actuaba en el escenario triangular como un indómito león marino para el que cada risa era otro pez más que se zampaba.

Ya saben, tengo mi estudio en Brighton. Pues el lunes por la mañana viene una mujer y me dice: "Max, quiero que me pintes una serpiente en la rodilla". Me quedé lívido, de veras, me quedé lívido. Es que, vamos, uno no es de piedra. Que uno no es de piedra. Conque, bueno, salté de la cama, bueno... no. En fin... que empecé a pintarle la serpiente justo encima de la rodilla, ahí empecé. Pero tuve que dejarla a medias: la gachí me dio un bofetón de mil pares... No sabía yo que las serpientes fueran tan largas... O ¿cuánto mide una serpiente normal?

Todos hacían el papel de víctimas, una víctima que tenía ganarse los corazones de quienes habían pagado por su entrada y también eran víctimas.

Harry Champion se acercaba al proscenio, los brazos

extendidos, pidiendo socorro, al borde de la tragedia: “La vida es muy dura: ¡nunca se sale vivo de ella!”. Cuando decía esto en una noche sembrada, se llevaba al teatro de calle.

Flanagan y Allen salían acelerados, como si llegaran tarde a un asunto urgente. Y luego demostraban, a una velocidad de vértigo, que el mundo entero, con todas sus urgencias, estaba basado en un profundo equívoco. Eran jóvenes. Flanagan tenía unos ojos ingenuos, conmovedores; Ches Allen, el serio, era atildado y correcto. Pero juntos demostraban la decrepitud del mundo.

Si consiguiera vender el taxi, volvería a África a hacer lo mismo que hacía.

¿Y qué hacías?

¡Cavaba hoyos y los vendía! ¡Los patronos agrícolas me los quitaban de las manos!

El micrófono acabará con su arte, me susurró Ken en el gallinero. Le pregunté qué quería decir. Escucha cómo usan la voz, me explicó. Hablan desde la otra punta, y los oímos como si estuviéramos en medio de ellos. Si empiezan a utilizar micrófono, dejará de ser así, y el público ya no se sentirá en el medio. El secreto de los artistas de *music-hall* es que actúan indefensos, como estamos todos. Si le das un micrófono a un artista, lo armas. La situación es completamente distinta.

Tenía razón. El *music-hall* había muerto una década

después.

Una mujer con una cesta de acederas pasa al lado de nuestra mesa en la plaza Nowy.

¿Nos harías para mañana una sopa de acederas? Me pregunta Ken. En lugar del *borsch*.

Sí, supongo que sí.

¿Con huevos?

Así no la he hecho nunca.

Bueno, dice, y cierra los ojos. Preparas la sopa y la sirves en los cuencos con un huevo cocido en cada uno. Tienes que acordarte de poner un cuchillo al lado de cada cuenco, además de la cuchara. Cada cual corta el huevo en rodajas y se lo come con la sopa. La mezcla de la punta de acidez verde y el redondo consuelo del huevo te recuerda a algo extraordinario y lejano.

¿A casa?

No, seguro que no. Ni siquiera a los polacos.

¿A qué te recuerda entonces?

A la supervivencia, quizá.

Entonces me parecía que Ken vivía siempre en la misma habitación con derecho a cocina. En realidad, se mudaba mucho, pero cada cambio sucedía mientras yo estaba en el internado, y cuando volvía e iba a verlo encontraba las mismas escasas pertenencias apiladas en una mesa similar, al pie de una cama similar, tras una puerta con llave que daba a una escalera siempre vigilada por una casera preocupada de

una forma similar por que apagáramos las luces.

La habitación de Ken tenía un fuego de gas en el hueco de la chimenea y una ventana grande. En la repisa, sobre la estufa de gas, apilaba nuestros libros. En la mesa, junto a la ventana, había una gran radio, que solíamos escuchar. 2 de septiembre de 1939: Las divisiones Panzer de las Fuerzas Armadas Alemanas han invadido Polonia por sorpresa esta madrugada. Seis millones de polacos, la mitad de ellos judíos, perderían la vida durante los cinco años siguientes.

En el armario no guardaba solo ropa, sino también comida: galletas de avena, huevos cocidos, una piña, café. Tenía un hornillo de gas para calentar agua en un cazo que dejaba en el alféizar de la ventana. La habitación olía a cigarrillos, a piña y a gasolina de mechero. El cuarto de baño estaba en el descansillo, en el inmediatamente superior o inferior. Yo solía olvidarme en cuál, y Ken me gritaba: ¡No, para arriba! O ¡No, para abajo!

Nunca llegaba a deshacer del todo sus dos maletas, que dejaba en el suelo abiertas. Poco se desempacaba por aquel entonces, ni siquiera en la cabeza de la gente. Todo estaba o almacenado o en tránsito. Los sueños se guardaban en las rejillas portaequipajes, en las maletas y en los petates. En una de las maletas abiertas en el suelo había un tarro de miel de Bretaña, un jersey oscuro de los que utilizan los pescadores, un volumen de Baudelaire y una raqueta de ping-pong.

Te doy 15 puntos de ventaja y el saque, me proponía.

¿Listo? ¡Sacal 15-0. 15-1. 15-2. 15-3. Esas palizas me daba en 1940.

En 1941 todavía me ganaba dos juegos de cada tres, pero ya no me dejaba ventaja.

Entonces trabajaba para los servicios extranjeros de la BBC en calidad de algo que nunca mencionó. Con frecuencia volvía a su habitación de madrugada. La colcha era adamascada.

Muchas mañanas desayunábamos en un café protegido con sacos terreros cerca de Gloucester Road. La comida estaba racionada. Quienes no eran muy golosos les pasaban su azúcar a otros. Ken y yo tomábamos té, que era mejor que la esencia de café. Después de desayunar leíamos los periódicos. No tenían más de cuatro o, como mucho, seis páginas. 9 de septiembre, 1941: Las tropas alemanas cercan Leningrado. 12 de febrero, 1942: Tres cruceros alemanes atraviesan sin resistencia el estrecho de Dover. 25 de mayo, 1942: Las Fuerzas Armadas Alemanas toman 250.000 prisioneros soviéticos en Járkov. Los nazis, decía Ken, están cometiendo el mismo error que Napoleón: infravaloran la fuerza del general Invierno. Tenía razón. A finales de noviembre, el Sexto ejército al mando del general Paulus fue rodeado en Stalingrado, y en febrero se rindió al general Zhúkov.

Una mañana de mediados de abril de 1943, Ken me habló de una retransmisión radiofónica del día anterior, en la que el general Sikorski, el primer ministro del gobierno polaco en el

exilio, se dirigía desde Londres a los polacos en el interior para que apoyaran la insurrección del gueto de Varsovia. El gueto estaba siendo sistemáticamente aniquilado. Sikorski se refirió a ello con estas palabras, que Ken repitió lentamente: “Se está perpetrando el mayor crimen de la historia de la humanidad”.

Solo cuando no pensabas en nada, en esos momentos en blanco, se hacía sentir la enormidad de lo que estaba sucediendo. La enormidad se hacía presente entonces en el aire, bajo el cielo primaveral, y se dirigía a un séptimo sentido que todavía no sé cómo nombrar.

11 de julio, 1943. El octavo grupo del ejército británico y el séptimo del estadounidense invaden Sicilia y toman Siracusa.

Pienso en ti como en un principiante, me susurra Ken, inclinándose desde el otro lado de la mesa en la plaza Nowy de Cracovia, y me temo que me decepcionarías si te leyera hoy.

Hay algo muy triste en la maestría, respondo. Indescribiblemente triste.

Te veo como un principiante.

¿Todavía?

¡Más que nunca!

¿Contigo como profesor?

Yo no te enseñé nada. Tú aprendiste. Hay una diferencia. Sencillamente te dejé aprender. Y también aprendí de ti unas cuantas cosas.

¿Como cuáles?

A vestirme rápidamente.

¿Y algo más?

A leer bien en alto.

Tú también leías bien.

Terminé descubriendo cómo lo hacías. El secreto de que leyeras tan bien. No leías el final de la frase hasta que llegabas allí. Ese era tu secreto. Te negabas a anticiparte.

Se quita las gafas, como si hubiera visto y dicho bastante. Me conocía bien.

Bajo la colcha adamascada, en las noches puntuadas por las sirenas antiaéreas, a veces sentía arder el miembro erecto de Ken. La turgencia aparecía sin previo aviso y esperaba como un dolor, un dolor que había de ser restañado, allí abajo, en el medio de su largo cuerpo. Poco después, en la cama húmeda de semen y de las lágrimas de sus ojos sin gafas, el sueño nos vencía a los dos. Un sueño ondulado, como la arena en marea baja.

Vamos a ver las palomas, dice Ken, limpiándose las gafas con el pañuelo de cuadros.

Caminamos hacia el lado norte de la plaza. El sol calienta. Una soleada mañana más añadida al montón de la mesa de despacho del siglo. Observamos cómo se elevan en espiral dos mariposas venidas al centro de la ciudad junto con las verduras. El reloj de la catedral da las 11.

Todos los días, cientos de polacos suben la escalera de

caracol del campanario de la catedral para contemplar la vista al otro lado del Vistula y para pasar los dedos por el inmenso badajo de la campana llamada Zygmunt, fundida en 1520 y con un peso de 11 toneladas. Se dice que pasar los dedos por ella trae buena suerte en el amor.

Pasamos junto a un hombre que vende secadores de pelo. A 150 zlotys, lo que significa que probablemente son robados. Hace una demostración del aparato y llama a una niña que pasa: ven, bonita, que te voy a dar un poco de aire. La niña se ríe y acepta. Su cabello se levanta, ahuecado. *Slicznie*, exclama.

Qué guapa estoy, me traduce Ken, riéndose.

Un poco más adelante veo un montón de hombres apiñados en torno a algo. Si no fuera porque estiran el cuello hacia ese algo y por el silencio que reina en el aire, diría que están escuchando música. Cuando nos acercamos, me doy cuenta de que están reunidos alrededor de una mesa en la que hay al menos un centenar de palomas en jaulas, cinco o seis en cada una. Los pájaros varían en plumaje y tamaño, aunque todos tienen un reflejo de pizarra azulada; y en este reflejo hay algo del cielo de Cracovia. Las palomas parecen muestras del cielo traídas a la tierra. Tal vez por eso parecía que los hombres estaban escuchando música.

Nadie sabe, dice Ken, cómo reconocen el camino las palomas mensajeras. En vuelo, con tiempo despejado, ven

hasta 30 kilómetros por delante. Pero esto no explica su infalible sentido de la orientación. Durante el asedio de París en 1870, 50 palomas mensajeras entregaron un millón de mensajes a los habitantes de la ciudad. Fue la primera vez que se empleó la microfotografía a esa escala. Las cartas eran reducidas a fin de que cientos de ellas pudieran caber en una diminuta película que no pesaba más de uno o dos gramos. Cuando la paloma llegaba a su destino, las cartas se ampliaban y eran copiadas y distribuidas. ¡Qué extraño! ¡Las cosas que une la historia! Las películas de colodión y las palomas mensajeras.

Han sacado algunas palomas de las jaulas y los colombófilos las examinan con gesto experto. Les pellizcan ligeramente el buche, miden el largo de las patas, les presionan con el pulgar en la cabeza, les abren las alas, y todo ello lo llevan a cabo con la paloma pegada al pecho, como si fuera un trofeo.

No es fácil imaginarse a nadie enviando con una paloma mensajera la noticia de una catástrofe total, ¿verdad?, dice Ken, tomándome del brazo. El mensaje podría anunciar una derrota o podría ser un llamamiento pidiendo ayuda, pero ¿no encierra inevitablemente cierta esperanza el gesto de lanzar la paloma al aire para que se dirija a casa? Los marineros del antiguo Egipto soltaban palomas desde sus embarcaciones para anunciar su regreso a sus familias.

Observo los brillantes ojos redondos, las pupilas rojas, de una de las palomas. No mira a nada, porque sabe que está sujeta y no se puede mover.

¿Qué habrá pasado con la partida de ajedrez?, digo. Y los dos nos dirigimos al otro extremo del mercado.

Quedan 16 piezas en el tablero. Zedrek tiene el rey, un alfil y cinco peones. Mira al cielo como buscando inspiración. Abram mira el reloj. ¡23 minutos!, anuncia.

El ajedrez no es un juego para ir con prisas, comenta un cliente.

Tiene una buena jugada, pero te apuesto algo a que no la ve, dice Ken.

Mover el alfil a C5, ¿es esa?

Qué va. Pareces tonto. El rey a F1.

Díselo, entonces.

Los muertos no mueven las piezas.

Cuando le oigo pronunciar estas palabras, sufro su muerte. Él se agarra la cabeza entre las manos y la gira a derecha y a izquierda, como si fuera un reflector. Espera que me ría, como solía hacerlo, de esa payasada suya. No se da cuenta de mi angustia. Me río.

Cuando salí del ejército al terminar la guerra, Ken había desaparecido. Le escribí a la última dirección que tenía suya y no tuve respuesta. Un año después envió una postal a mis padres —una postal desde algún lugar tan improbable como Islandia o Jersey— preguntándoles si les gustaría que

pasáramos la Navidad juntos; y así lo hicimos. Vino con una mujer fotógrafa de guerra, que era, creo, checa. Jugamos a todos los juegos de Navidad, nos reímos mucho, y Ken tomó el pelo a mi madre con que había comprado la comida en el mercado negro.

Había entre nosotros la misma complicidad. Ninguno de los dos torció la vista o se mostró distante. Nos queríamos igual: sencillamente las circunstancias habían cambiado. El *passeur* había entregado su encomienda; la frontera había sido cruzada.

Pasaron los años. La última vez que lo vi viajábamos de noche en coche —él, mi amigo Anant y yo— desde Londres a Ginebra. Cuando atravesábamos un bosque cerca de Châtillon-sur-Seine oímos a Coltrane en la radio tocando *My Favourite Things*. Fue en ese viaje cuando Ken me dijo que volvía a Nueva Zelanda. Tenía entonces 75 años. No le pregunté por qué, porque no quería oírle decir: a morir.

Fingí creer que iba a volver a Europa. Y a esto él me contestó: lo mejor de allí, John, es la hierba. No hay una hierba tan verde en ninguna parte del mundo. Dijo esto hace 40 años. Nunca supe exactamente cómo ni dónde murió.

Entre los secadores de pelo robados, el pan de miel con naranja confitada, la mujer que fuma como una carretera y espera vender muchos vestidos, Jagusia con su cesto de quesos ya casi vacío, las cerezas que han de ser vendidas y comidas inmediatamente porque no durarán, el barril de arenques

en salmuera, la voz de Ewa Demarczyk cantando en un CD una de sus desafiantes canciones, ahora en la plaza Nowy, sufro su muerte por primera vez.

Ni siquiera miro hacia donde está Ken, porque no estará. Camino solo, paso por delante de la barbería, del pequeño bar de la sopa, de las mujeres sentadas en las banquetas.

Algo me arrastra hacia las palomas. Cuando llego a donde están, un hombre se vuelve y como si adivinara mi aflicción —¿hay otro país en el mundo más acostumbrado a aceptar esta emoción?—, me pasa en silencio, sin una sonrisa, la paloma mensajera que tenía en las manos.

Las plumas tienen el tacto ligeramente húmedo del satén, y el plumón está partido por la mitad, como el de los búhos. Me la arrimo al pecho.

Dejé la plaza Nowy y, después de preguntar, encontré el cajero que buscaba. Desde allí volví directamente a la pensión de la calle Miodowa y me eché en la cama. Hacía mucho calor, el calor incierto de las llanuras orientales. Ahora podía llorar. Luego cerré los ojos y me imaginé que estaba barajando.

Coger un papel y dibujar

Todavía hoy, a mi edad, con hijos adultos y jefes de redacción llamándome por teléfono, sigo soñando que tengo que dejar mi casa y pasar nueve meses al año en el internado al que me enviaron de niño. De adulto, pienso en esos meses como si fueran una forma temprana de exilio, pero en el sueño nunca se me ocurre negarme a ir. En la vida real, dejé ese internado a los 16 años. Estábamos en guerra y me fui a Londres. En aquel escenario de escombros dejados por las bombas, de sirenas y de alarmas antiaéreas, solo tenía una idea en la cabeza: quería pintar mujeres desnudas. Todo el día.

Me aceptaron en una escuela de arte —no había mucha competencia, pues casi todos los mayores de 18 años habían sido llamados a filas—, y dibujaba todo el día y parte de la noche. En aquella época había en la escuela un profesor excepcional: un pintor mayor, refugiado del fascismo, llamado Bernard Meninsky. Hablaba muy poco, y le olía el aliento a pepinillos en vinagre. En la misma hoja de papel (estaba racionado; nos daban dos hojas al día), al lado de mi torpe, impetuoso y simple dibujo, Bernard Meninsky dibujaba con trazo firme una parte del cuerpo de la modelo, de tal manera que me aclaraba su estructura y su movimiento infinitamente sutiles. Cuando se levantaba y se iba, me pasaba los diez minutos siguientes pasando la vista, boquiabierto, del

dibujo a la modelo y de esta al dibujo.

Así aprendí a indagar un poco más a fondo con la mirada el misterio de la anatomía y del amor, mientras, fuera, los aviones de la RAF atravesaban el cielo nocturno para interceptar los bombarderos alemanes que se aproximaban a la costa. Una línea completamente vertical, que caía a plomo, unía el hoyuelo que tenía en la barbilla y el tobillo del pie en el que descansaba el peso de su cuerpo.

Hace poco estuve en Estambul. Les pregunté a unos amigos de allí si podían presentarme a la escritora Latife Tekin. Había leído algunos extractos traducidos de las dos novelas que había escrito sobre la vida en las barriadas del extrarradio de la ciudad. Y lo poco que había leído me había impresionado profundamente por la imaginación y la autenticidad que mostraba. Ella también debía de haber vivido de niña y adolescente en una de aquellas barriadas. Mis amigos consiguieron organizar una cena con ella. Yo no hablo turco, y se ofrecieron a hacer de intérpretes. Latife estaba sentada a mi lado. Algo me hizo decirles a mis amigos: "No os preocupéis, creo que nos apañaremos".

Nos miramos con cierto recelo. En otra vida, yo podría haber sido el agente de policía mayor que interroga a una treintañera bonita, astuta y fiera a la que detienen repetidamente por hurto. En la vida real, en esta nuestra única vida, los dos éramos narradores sin una palabra en común. Solo contábamos con nuestro poder de observación, nuestros

hábitos narrativos, nuestra tristeza esópica. El recelo dio paso a la timidez.

Saqué un bloc de notas e hice un dibujo de mí leyendo uno de sus libros. Ella dibujó una barca volcada para expresar que no sabía dibujar. Yo le di la vuelta al papel, para que quedara boca arriba. Ella hizo un dibujo para mostrarme que las barcas que dibujaba siempre se hundían. Yo le dije que en el fondo del mar había pájaros. Ella me dijo que había un ancla en el cielo. (Estábamos bebiendo *raki*, como todos los demás.) Entonces me contó la historia de las excavadoras municipales que derribaban las chabolas que se construían por la noche. Y yo le conté la historia de una anciana que vivía en una furgoneta. Cuanto más dibujábamos, mejor nos entendíamos. Terminamos riéndonos de nuestra propia velocidad, aunque las historias fueran tristes o monstruosas. Cogió una nuez y, partiéndola en dos, la alzó para decir: ¡Dos mitades de un mismo cerebro! Entonces alguien puso música *bektasi* y todos empezaron a bailar.

En el verano de 1916, Pablo Picasso dibujó en una página de un bloc de dibujo de tamaño mediano el torso de una mujer desnuda. No es ni una de sus figuras inventadas (le falta virtuosismo), ni tampoco una figura dibujada del natural (no tiene la idiosincrasia de lo inmediato).

La cara de la mujer es irreconocible, pues la cabeza está apenas indicada. El torso, sin embargo, también parece una cara. Tiene una expresión que nos resulta familiar. Un rostro

amoroso que se ha tornado vacilante o triste. Este dibujo es muy diferente del resto de los incluidos en el cuaderno en lo que respecta a los sentimientos que expresa. Los otros dibujos juegan violentamente con los procedimientos cubistas o neoclásicos; en unos casos evocan el período previo de naturalezas muertas; otros preparan el camino para el tema del arlequín que tomará al año siguiente tras hacer los decorados del balé *Parade*. El torso de la mujer es muy frágil.

Por lo general, Picasso dibujaba con tanto brío, con tanta franqueza, que cada trazo le recuerda a uno el acto de dibujar y el placer que este depara. Por eso, sus dibujos nos parecen insolentes. Incluso los rostros llorosos del período del *Guernica* o las calaveras que dibujó durante la ocupación alemana poseen esa insolencia. No se someten a nada. El acto de dibujarlos es un acto triunfante.

El dibujo que nos ocupa es una excepción. Dibujado a medias —Picasso no le dedicó mucho tiempo—, mitad mujer y mitad vasija, medio ingresiano, medio infantil, la aparición de la figura es más importante que el acto de dibujarla. Es ella, y no el dibujante, quien insiste, insiste con su misma indecisión.

Yo sospecho que, en su imaginación, Picasso estaba dibujando de alguna manera a Eva Gouel. Eva había muerto de tuberculosis hacía tan solo seis meses. Habían vivido juntos cuatro años. En sus hoy famosas naturalezas muertas

cubistas, Picasso había insertado y pintado su nombre, transformando así unos cuadros austeros en cartas de amor. JOLIE EVA. Ahora ella estaba muerta y él vivía solo. La imagen aparece en el papel como aparecería en un recuerdo.

El torso vacilante —retornado al de una niña más que al de una mujer— procede de otro nivel de la experiencia, ha aparecido en medio de una noche insomne y todavía tiene la llave de la puerta de la habitación en la que él duerme.

Puede que estas tres historias sugieran las tres maneras distintas en las que funcionan los dibujos. Hay dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y, por último, aquellos que se hacen de memoria. Esta distinción no deja de ser importante incluso frente a los dibujos de los maestros antiguos, pues cada tipo sobrevive de manera diferente. Cada tipo habla en un tiempo verbal distinto. Y nuestra imaginación responde con diferentes capacidades a cada uno de ellos.

En el primer tipo de dibujos (en su momento se les llamaba “estudios”), las líneas en el papel son las huellas que deja tras de sí la mirada del artista, que está continuamente partiendo, saliendo, interrogando a la rareza, al enigma, que encierra lo que tiene ante sus ojos, por más común y cotidiano que sea. La suma total de las líneas en el papel narra una especie de emigración óptica mediante la cual el artista, siguiendo su propia mirada, se instala en la persona, el árbol, el animal o la montaña que está dibujando. Y sí el dibujo es

un dibujo logrado, se quedará allí para siempre.

En un estudio titulado *Abdomen y pierna izquierda de un hombre desnudo de pie y de perfil*, Leonardo da Vinci sigue todavía ahí, en la entrepierna del hombre dibujado con sanguina en un papel preparado de color rosa salmón; ahí, en el hueco detrás de la rodilla, donde el bíceps femoral y el músculo semimembranoso se separan para permitir que se inserten los gemelos. Jacques de Gheyn (que se casó con la rica heredera Eva Stalpaert van der Wiele y así pudo dejar el grabado) sigue ahí, en las alas sorprendentemente diáfanas de las libélulas que dibujó con carboncillo y tinta sepia para sus amigos de la Universidad de Leiden en 1600.

Si nos olvidamos de los detalles circunstanciales, de los medios técnicos, de los tipos de papel, etc., estos dibujos no envejecen, ya que el acto de mirar con concentración, de cuestionar la apariencia del objeto que uno tiene delante, ha variado muy poco a lo largo de los milenios. Los antiguos egipcios miraban a los peces de una forma parecida a como lo hacían los bizantinos del Bósforo o Henri Matisse en el Mediterráneo. Lo que cambiaba, en consonancia con la historia y la ideología, era la representación visual de aquello que los artistas no se atrevían a cuestionar: Dios, el Poder, la Justicia, el Bien, el Mal. Siempre se podían poner en tela de juicio visualmente las trivialidades, los objetos secundarios. Por eso, los buenos dibujos de trivialidades conllevan su propio “aquí y ahora”, lo que pone de relieve su humanidad.

Entre 1603 y 1609, el dibujante y pintor flamenco Roelandt Savery viajó por Europa central. De este viaje han sobrevivido 80 dibujos de gente de la calle, impresos con el título *Tomados del natural*. Hasta hace muy poco se creía erróneamente que eran del gran Pieter Brueghel.

Uno de ellos, dibujado en Praga, representa un vagabundo sentado en el suelo. Lleva un gorro negro y tiene un pie envuelto en un harapo blanco; sobre sus hombros, una capa negra. Mira al frente; sus ojos oscuros y hoscos están a la misma altura de los de un perro. Su sombrero está vuelto en el suelo para mendigar unas monedas, al lado del pie vendado. No hay ningún comentario, ni otra figura ni localización alguna. Un mendigo de hace casi 400 años.

Nos sale al encuentro hoy en un trozo de papel de 15,4 17,6 cm igual que nos saldría camino del aeropuerto, en una cuneta de la autopista que pasa por encima de una de esas barriadas del extrarradio que describe Latife. Un momento enfrente del otro y tan pegados como las dos páginas centrales del periódico de hoy, todavía sin abrir. Un momento de 1607 y un momento de 1987. Un presente eterno borra el tiempo. Tiempo verbal: presente de indicativo.

En la segunda categoría de dibujos, el tráfico, el transporte, va en sentido contrario. Ahora se trata de llevar al papel lo que ya está en la imaginación. Ya no se trata de que el ojo emigre, sino de que entregue lo que se le encomienda. Este tipo de dibujos solían ser bocetos, dibujos de trabajo para un

cuadro. Son dibujos que unen, colocan, componen una escena. Como en ellos, no se cuestiona directamente lo visible, son mucho más dependientes del lenguaje visual dominante en la época y, por consiguiente, son esencialmente más fáciles de datar y pueden clasificarse con menor margen de error como renacentistas, barrocos, manieristas, neoclásicos, académicos o lo que sea.

En esta categoría no se producen confrontaciones, no se producen encuentros. Más bien miramos por una ventana la capacidad del hombre para inventar, para construir un mundo alternativo en su imaginación. Y todo depende del espacio creado dentro de esta alternativa. Por lo general, es muy exiguo: una consecuencia directa de la imitación, el falso virtuosismo, la afectación. Aunque exiguos, estos dibujos tienen un interés artesanal (nos permiten ver cómo se hacían los cuadros, cómo se montaban, como si fueran vitrinas o relojes), pero no nos hablan directamente. Para que suceda esto, el espacio creado en el dibujo ha de parecer tan grande como el espacio de la tierra o del cielo. Entonces sentimos el aliento de la vida.

Nicolas Poussin podía crear ese espacio, y también Rembrandt. El hecho de que no haya muchos artistas que lo consigan en el dibujo europeo (a diferencia del chino) puede deberse a que esa suerte de espacio solo se abre cuando se combina una maestría extraordinaria con una modestia extraordinaria. Para crear un espacio tan inmenso sencillamente

con unas marcas de tinta en un papel, uno tiene que saber cuán pequeño es.

Estos dibujos son visiones de “qué pasaría si...”. La mayor parte de ellos registran visiones del pasado, hoy cegadas para nosotros, como jardines privados. Cuando el espacio es lo bastante grande, la visión sigue abierta y podemos entrar. Tiempo verbal: condicional.

Finalmente, están los dibujos ejecutados de memoria. Muchos son apuntes tomados rápidamente para su uso posterior: una forma de recopilar y de guardar las impresiones y la información. Los contemplamos con curiosidad si nos interesa el artista o el tema histórico. (Los rastrillos de madera utilizados en el siglo xv para rastrillar el heno eran exactamente iguales que los que se siguen utilizando en las montañas donde yo vivo.)

Los dibujos más importantes de esta categoría, sin embargo, se hacen a fin de exorcizar un recuerdo que obsesiona al artista, a fin de sacarse de la cabeza de una vez para siempre una determinada imagen, llevándola a un papel. La imagen insoportable puede ser dulce, triste, espantosa, atractiva, cruel. Cada una es insoportable de una manera diferente.

El artista en cuya obra es más obvia esta modalidad de dibujo es Goya. Hizo un dibujo tras otro como si hiciera exorcismos. A veces, el tema era un preso torturado por la Inquisición para que expiara sus pecados, en cuyo caso era un

exorcismo doble, terrible.

Me viene a la cabeza una sanguina suya que representa una mujer en la cárcel. Está encadenada al muro por los tobillos. Tiene las suelas de los zapatos agujereadas. Está echada de lado, con la falda levantada hasta las rodillas. Se tapa la cara y los ojos con el brazo doblado a fin de no ver dónde está. La página pintada parece una mancha en las losas de piedra del suelo en el que yace. Y es indeleble.

En este caso ni se une nada ni se compone escena alguna. Tampoco se pone en cuestión lo visible. El dibujo sencillamente declara: vi esto. Tiempo verbal: pretérito.

Cuando son lo suficientemente inspirados, cuando se tornan milagrosos, los dibujos adquieren otra dimensión temporal, independientemente de la categoría a la que pertenezcan. El milagro empieza por el simple hecho de que, a diferencia de las pinturas, los dibujos son por lo general monocromos.

Las pinturas, con sus colores, sus tonalidades, su extensa luz y sus sombras, compiten con la naturaleza. Intentan seducir a lo visible, atraer a la escena pintada. Los dibujos no pueden hacer esto. La virtud de los dibujos se deriva del hecho de que son diagramáticos. Los dibujos son solo notas tomadas en un papel. (Las hojas racionadas durante la guerra. La servilleta de papel doblada en forma de barco y hundida en un vaso de *raki*.) El secreto es el papel.

El papel se convierte en lo que vemos a través de las

líneas, y, sin embargo, sigue siendo un papel. Voy a poner un ejemplo: un dibujo realizado por Pieter Brueghel en 1553 (reproducido perdería gran parte de su calidad, así que mejor describirlo). En los catálogos se lo identifica como *Paisaje de montaña con un río, un pueblo y un castillo*. Está dibujado con tintas sepia y aguada. Las gradaciones de la pálida aguada son muy leves. Entre los trazos, el papel se presta a convertirse en árbol, piedra, hierba, agua, tapia, montaña de piedra caliza, nube. Sin embargo, no se lo puede confundir ni por un instante con la sustancia de cualquiera de estas cosas, pues sigue siendo evidente y enfáticamente una hoja de papel con unos trazos finos dibujados en ella.

Esto es obvio y, al mismo tiempo, si uno se para a pensarlo, tan extraño que no es fácil de entender. Hay algunas pinturas que un animal podría leer. Ningún animal podría leer un dibujo.

En algunos grandes dibujos, como en este paisaje de Brueghel, parece que todo existe en el espacio, la complejidad de todo vibra, pero aquello que estamos contemplando es solo un proyecto trazado en un papel. La realidad y el proyecto se hacen inseparables. Uno se encuentra a sí mismo en el umbral, justo antes de la creación del mundo. Estos dibujos, al utilizar el futuro, *prevén*, para siempre.

La base de toda la pintura y toda la escultura es el dibujo

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y a volver a unirlo en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que le fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo, es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo. Cada confirmación o cada refutación lo aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino de aquello en lo que se ha convertido. Puede que esto suene innecesariamente metafísico. Otra manera de expresarlo sería decir que cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás.

Esto es muy distinto del proceso posterior de pintar un lienzo

“acabado” o esculpir una estatua. En estos casos no se atraviesa el tema, sino que se intenta recrearlo y cobijarse en él. Cada pincelada o cada golpe de cincel ya no es una piedra pasadera, sino una piedra que ha de ser colocada en un edificio planificado. Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra “acabada” es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo. En este sentido, es significativo que solo cuando el artista alcanzó un nivel relativamente alto de libertad “autobiográfica” individual empezaron a existir los dibujos tal como los concebimos hoy. En una tradición hierática, anónima, no son necesarios. (Debería, tal vez, indicar aquí que estoy hablando de dibujos de trabajo, aunque estos no siempre se hacen para un proyecto específico. No me refiero a dibujos lineales, ilustraciones, caricaturas, ciertos retratos o ciertas obras gráficas que pueden ser productos “acabados” por derecho propio.)

Varios factores técnicos amplían con frecuencia esta distinción entre dibujo de trabajo y obra “acabada”: el mayor tiempo necesario para pintar un lienzo o esculpir un bloque, la mayor escala del trabajo, el problema de tener que manejar simultáneamente el color, la calidad del pigmento, el tono, la textura, el grano, etc.; en comparación, el lenguaje “taquigráfico” del dibujo es relativamente sencillo y directo. No obstante, la distinción fundamental se encuentra en el funcionamiento de la mente del artista. Un dibujo es esencialmente

una obra privada que solo guarda relación con las propias necesidades del artista; una estatua o un lienzo “acabado” es esencialmente una obra pública, expuesta, que se relaciona de una forma mucho más directa con las exigencias de la comunicación.

De esto puede deducirse que desde el punto de vista del espectador existe una distinción equivalente. Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista e utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este. Cuando miré a la página en blanco de mi bloc de dibujo, percibí más su altura que su anchura. Los bordes superior e inferior eran los importantes, pues en el espacio comprendido entre ellos tenía que reconstruir el modo como él se alzó del suelo o, pensándolo en el sentido opuesto, el modo como estaba pegado al suelo. La energía de la pose era ante todo vertical. Todos los pequeños movimientos laterales de los brazos, el cuello girado, la pierna que no soportaba su peso, guardaban relación con esa fuerza vertical, al igual que las ramas que cuelgan o sobresalen lo hacen con el eje vertical del tronco. Era eso lo que tenían que expresar mis primeras líneas; tenían que hacer que se mantuviera como un bolo, pero al mismo tiempo tenían que dar a entender que, a diferencia de un bolo, era capaz de moverse, capaz de volverse a equilibrar si el suelo se inclinaba, capaz

de saltar y mantenerse unos segundos en el aire contra la fuerza vertical de la gravedad. Esta capacidad de movimiento, esta tensión irregular y temporal de su cuerpo, más que uniforme y permanente, tendría que expresarse en relación con los bordes laterales del papel, con las diferencias que hubiera a cada lado de la línea recta que va desde la base del cuello hasta el talón de la pierna que soportaba el peso.

Busqué las diferencias. La pierna izquierda soportaba su peso y, por consiguiente, esa parte del cuerpo en segundo plano estaba tensa, ya fuera recta o angular; la parte derecha, la que está delante, estaba comparativamente más relajada, más suelta. Líneas laterales arbitrarias corrían transversales a su cuerpo desde las curvas a las aristas, como los arroyos corren desde las colinas hasta las angostas torrenteras del acantilado. Pero no era así de sencillo. En la parte relajada del cuerpo que está delante, el puño estaba apretado y la dureza de los nudillos recordaba la línea rígida de las costillas del otro lado, como un montón de piedras en las colinas que recordara los acantilados.

Entonces empecé a ver de otra manera la superficie blanca del papel en el que iba a dibujar. Dejó de ser una página limpia, lisa, para convertirse en un espacio vacío. Su blancura se transformó en una zona de luz ilimitada, opaca, por la que uno podía moverse, pero no ver a su través. Sabía que en cuanto dibujara una línea en ella —o a través de ella— tendría que controlarla, no como el conductor de un coche, en

un solo plano, sino como un piloto en el aire, ya que el movimiento era posible en las tres dimensiones.

Sin embargo, cuando hice una marca, en algún punto por debajo de las costillas en primer plano, la naturaleza de la página volvió a cambiar. De pronto la zona de luz opaca dejó de ser ilimitada. Lo que había dibujado cambió toda la página, del mismo modo que el agua de una pecera cambia en cuanto metes un pez en ella. A partir de ese momento uno ya solo mira al pez. El agua pasa a ser simplemente la condición de su existencia y la zona en la que puede nadar.

Pero entonces, cuando atravesé el cuerpo para marcar el contorno del hombro en segundo plano, ocurrió otro cambio. No era algo tan sencillo como meter otro pez en la pecera. La segunda línea modificó la naturaleza de la primera. Hasta ese momento, la primera línea parecía carecer de objetivo, ahora la segunda le daba un significado fijo y determinado. Juntas, las dos líneas sujetaban los bordes de la zona que había entre ellas, y esta zona, en tensión por la fuerza que en su momento había dado a toda la página la potencialidad de profundidad, se levantaba como para sugerir una forma tridimensional. El dibujo había comenzado.

La tercera dimensión, el volumen de la silla, del cuerpo, del árbol es, al menos en lo que concierne a nuestros sentidos, la prueba misma de nuestra existencia. Constituye la diferencia entre la palabra y el mundo. Cuando miré al modelo, me quedé maravillado ante el simple hecho de que

tuviera volumen, de que ocupara espacio, de que fuera más que la suma total de diez mil visiones de él desde diez mil puntos de vista diferentes. Esperaba que mi dibujo, que era inevitablemente una visión desde un solo punto de vista, terminara dejando entrever este número ilimitado de otras facetas, pero por ahora se trataba simplemente de construir y refinar las formas hasta que sus tensiones empezaran a parecerse a aquellas que veía en el modelo. Por supuesto, sería muy fácil equivocarse, darle un énfasis excesivo y hacerlo explotar como un globo o desmoronarse como arcilla demasiado fina en el torno; o podría quedar irrevocablemente contrahecho y perder su centro de gravedad. Sin embargo, ahí estaba. Las posibilidades infinitas, opacas, de la página en blanco habían pasado a ser concretas y luminosas. Mi tarea ahora consistía en coordinar y medir, pero no medir por pulgadas, como quien mide una onza de pasas contándolas, sino medir por el ritmo, el volumen y el desplazamiento: calcular las distancias y los ángulos como un pájaro que volara a través de una celosía de ramas, visualizar la planta como un arquitecto, sentir la presión de mis líneas y garabatos en la superficie última del papel, al igual que un marinero siente la tensión de sus velas a fin de ceñir más o menos el viento.

Juzgué la altura de la oreja en relación con los ojos, los ángulos del retorcido triángulo formado por los dos pezones y el ombligo, las líneas laterales de la espalda y las caderas que descienden hasta que terminan encontrándose, la

posición relativa de los nudillos de la mano en segundo término, casi en línea recta con respecto a los dedos del pie también en segundo plano. Sin embargo, no solo buscaba las proporciones lineales, los ángulos y las longitudes de esos trozos de cordel imaginarios extendidos entre dos puntos, sino también las relaciones de los planos, de las superficies que retrocedían y de las que avanzaban.

Del mismo modo que al contemplar los tejados dispuestos al azar de una ciudad sin planificar uno encuentra ángulos que retroceden de idéntica manera en los hastiales y buhardillas de casas muy distintas, de modo que si extendiéramos un plano determinado a través de todos los intermedios terminaría coincidiendo exactamente con otro, así también encontramos extensiones de planos idénticos en diferentes partes del cuerpo. El plano que desciende desde la boca del estómago hasta la entrepierna coincide con el que va hacia atrás desde la rodilla en primer plano hasta el abrupto borde exterior de la pantorrilla. Uno de los suaves planos interiores, muy por encima del muslo de la misma pierna, coincidía con el pequeño plano que se extiende hasta el contorno del músculo pectoral en segundo plano y lo rodea.

Y así, mientras que cierta suerte de unidad iba tomando forma y las líneas se acumulaban en el papel, volví a ser consciente de las tensiones reales de la pose. Pero esta vez de una forma más sutil. Ya no se trataba de darme cuenta de

la posición vertical dominante. Me había implicado más íntimamente con la figura. Hasta los detalles más pequeños se habían hecho urgentes, y tenía que resistirme a la tentación de darles un énfasis excesivo a todas y cada una de las líneas. Entré en los espacios rehundidos y di prioridad a las formas que se aproximaban. Asimismo, corregía, dibujando sobre las líneas anteriores, y a través de ellas, a fin de restablecer las proporciones o para encontrar una manera de expresar unos descubrimientos menos obvios. Vi que la línea que bajaba por el centro del torso, desde la base del cuello, entre los pezones, sobre el ombligo y entre las piernas, se parecía a la quilla de un barco, que las costillas formaban el casco y que la pierna relajada en primer plano se alargaba en su movimiento hacia delante como un remo arrastrando el agua. Vi que los brazos que colgaban a cada lado del cuerpo eran como los ejes de un carro, y que la curva exterior del muslo en el que se apoya el peso del cuerpo se parecía a la llanta metálica de una rueda. Vi que las clavículas eran semejantes a los brazos de la figura de un crucificado. No obstante, aunque las he elegido con el mayor cuidado, todas estas imágenes distorsionan lo que intento describir. Vi y reconocí unos hechos anatómicos bastante comunes, pero el caso es que también los sentí físicamente, como si, en cierto modo, mi sistema nervioso habitara también su cuerpo.

Algunas de las cosas que reconocí las puedo describir más directamente. Por ejemplo, percibí que había un espacio

vacío bajo el arco del pie de la tensa pierna doblada que soportaba el peso del cuerpo. Percibí cuán sutilmente la recta pared inferior del estómago se fusionaba con los planos atenuados, convergentes, del muslo y la cadera. Percibí el contraste entre la dureza del codo y la vulnerable blandura del interior del brazo a esa misma altura.

Entonces, el dibujo alcanzó enseguida un punto crítico, lo que significa que lo que había dibujado empezó a interesarme tanto como lo que todavía me quedaba por descubrir. En todos los dibujos hay un momento en el que sucede esto, y yo lo denomino “momento crítico”, porque es entonces cuando se decide realmente si el dibujo va a salir bien o mal. A partir de ese momento, uno empieza a dibujar conforme a los requisitos, las necesidades, del dibujo. Si el dibujo ya es un poco fiel, entonces esos requisitos corresponderán probablemente a lo que uno todavía puede descubrir buscando de verdad. Si el dibujo no es fiel, dichos requisitos acentuarán la infidelidad.

Miré mi dibujo intentando encontrar posibles distorsiones: qué líneas o sombreados habían perdido su énfasis original, necesario, al haber quedado rodeados por otros; qué gestos espontáneos habían eludido un problema y cuáles habían sido intuitivamente certeros. Sin embargo, hasta este proceso era solo parcialmente consciente. En algunos lugares, veía claramente que un pasaje era torpe y necesitaba una revisión; en otros, dejaba que el lápiz planeara sobre el papel,

de forma parecida a la vara de un zahorí. Una forma tiraba, forzando al lápiz a sombrear, lo que volvía a acentuar su rehundimiento; otra presionaba el lápiz para que volviera a recalcar una línea que podía realzarla.

Ahora miraba al modelo de forma distinta cuando quería comprobar una forma. Miraba, como si dijéramos, con mayor connivencia: solo buscando lo que quería encontrar.

Y así llegué al final. Simultáneamente, ambición y desilusión. Aunque en mi imaginación veía que mi dibujo y el hombre real coincidían, de modo que por un instante dejó de ser un hombre que había posado para mí y se convirtió en un habitante del mundo que yo había medio creado, en una expresión única de mi experiencia, aunque fuera esto lo que veía en mi imaginación, lo que de hecho veía era lo inadecuado, lo fragmentario y lo torpe que era mi dibujito.

Pasé la página y empecé otro dibujo retomando el hilo del anterior. Un hombre de pie, el peso de su cuerpo descansando más en una pierna que en la otra...

Un homenaje a Frederick Antal

Antal, el lógico, el preciso, el profundo historiador del arte, se ha ganado merecidamente su fama internacional. Sin embargo, en cualquier valoración se tiende a subestimar la importancia del marxismo en su obra. Es curioso, pero probablemente sucede por respeto hacia su persona, como si se quisiera decir: “a pesar de ello, fue brillante, así que tengamos la caridad de olvidarlo”. Olvidarlo, sin embargo, supone negar todo lo que era Antal. Es cierto que la personalidad de un hombre se debe tanto a su temperamento como a sus convicciones. Y Antal tenía, ciertamente, su temperamento. No obstante, todos los rasgos que le distinguían con tanta claridad, como hombre y como pensador, coincidían plenamente con su marxismo, aunque no hubieran sido originariamente creados por él.

La historia del arte no era para él un simple campo “interesante” en el que excavar: era una actividad revolucionaria. Los hechos eran armas desenterradas del pasado para ser usadas en el futuro y toda su personalidad reflejaba esta actitud. Al conocerlo, uno nunca habría supuesto que era historiador. Carecía por completo del cómodo aislamiento respecto a la vida que el estudio académico suele procurar.

Era un hombre muy alto, de pelo negro, que llevaba largo y peinado hacia atrás. Tenía un rostro magro y unas cejas pobladas y protuberantes que, siempre fruncidas, subrayaban

por contraste la profundidad y la calma de sus ojos, al mismo tiempo aterciopelados, amables y muy duros. Solo el movimiento de sus manos, largas y delgadas, indicaba su sensibilidad extrema. Tenía una expresión severa; no la severidad petulante de un maestro de escuela amargado, sino la severidad paciente del hombre que ha pasado mucho tiempo solo y alerta. A veces, cuando se reía o hacía una observación amable y personal, su expresión cambiaba y se deshacía de toda complicación, como la de un colegial.

A pesar de que su presencia disolvía cualquier romanticismo, se lo podría tomar como poeta o dirigente político. Cuando lo iba a visitar y le contaba mis actividades de la semana, me sentía como un mensajero informando a un general. No porque tuviera nada muy importante o revelador que contarle, sino porque la manera en la que escuchaba le recordaba a uno que para el verdadero estratega hasta los datos más pequeños pueden tener importancia.

En lo que se refiere al poeta que podría haber sido, la cuestión era más complicada. No tenía nada que ver, por ejemplo, con su actitud en relación con la lengua. Al contrario, daba poca importancia a las palabras y las consideraba de manera absolutamente funcional, insensible; no eran sino clavos que había que clavar para fijar una idea o establecer un hecho en el lugar que correspondía. Era más bien que su sentido de la historia, lo que conecta el pasado con el futuro, se parecía al sentido del destino en el poeta épico. Y

exactamente igual que el poeta intenta *conectar* intuitivamente mediante imágenes, Antal buscaba la conexión racional mediante la investigación. Por encima de todo, su compulsión para el trabajo se parecía a la del poeta. Trabajaba para liberar una visión.

Otra cosa que me gustaría subrayar es el *sentir* de Antal por la pintura y por la escultura. Nunca simplificó el misterio del arte, y por misterio entiendo la capacidad de una obra de arte para llegar al corazón. Lo he visto profundamente conmovido frente a obras que admiraba. Y su juicio sobre una obra no dependía necesariamente de su conocimiento sobre todos los datos relativos a esa obra. Unas semanas antes de su muerte, visitamos juntos la exposición de un pintor asiático del que ninguno de los dos sabíamos nada. Según íbamos avanzando por la exposición preguntaba de vez en cuando por la fecha de un cuadro específico. La mayoría de ellos tenían 15 o 20 años. Pasada una media hora me preguntó mi opinión. Yo le expresé mi entusiasmo. Él estuvo de acuerdo en que se trataba de buenas pinturas, pero me dijo que pensara adónde conducía su estilo, que imaginara en qué consistirían los cuadros posteriores del mismo artista. Y entonces describió con gran detalle lo que preveía. Cuando salimos pasamos por otra galería. Allí, sin que lo supiéramos ninguno de los dos, estaban los cuadros posteriores del mismo artista. Eran exactamente como Antal los había descrito.

Quiero mencionar finalmente su optimismo. Siempre decía que no era la época o la generación lo que contaba, sino la perspectiva que uno tenía. Y era el optimismo de la perspectiva de Antal lo que le mantenía joven. Como exiliado, en desacuerdo con casi todos sus colegas occidentales en relación con sus convicciones fundamentales, y apartado en este país de toda ocasión para expresar su talento como polemista, algo que resentía, tenía pocos motivos personales para ser optimista. Tampoco era su optimismo del tipo sentimental, un sentimentalismo a corto plazo. Veía con gran claridad la magnitud de la presente corrupción de la cultura occidental y se daba cuenta de que, aun cuando se llegara a alcanzar el socialismo auténtico, costaría mucho tiempo establecer una tradición de arte verdadero. A lo que llamo su optimismo consistía en su convicción de que todos los que combatían esta corrupción y trabajaban por el socialismo (sin que importase cuán pequeña o anónima fuese su aportación) hacían algo que tenía cierto valor. En un tiempo de autojustificaciones erigidas sobre un sentido de futilidad y de desesperación, se mantenía intelectualmente tranquilo: confiado en el juicio de la historia, que para él (como he intentado mostrar) era el juicio del futuro.

Disolución revolucionaria: sobre Max Raphael y las “demandas del arte”

Algunos luchan porque odian aquello a lo que se enfrentan, otros porque ponen a prueba su vida y desean dar sentido a su existencia. Estos últimos suelen ser más pertinaces en la lucha. Max Raphael fue un ejemplo puro de este tipo.

Nació cerca de la frontera germano-polaca en 1889. Estudió filosofía, economía política e historia del arte en Berlín y Múnich. Publicó su primer libro en 1913. Murió en Nueva York en 1952. Y en los 40 años que median entre estas dos fechas no dejó de reflexionar y de escribir sus reflexiones.

Solo se ha publicado una pequeña parte de su obra, y la mayor parte está descatalogada y es difícil, si no imposible, encontrarla. Dejó cientos de páginas manuscritas que su viuda y amigos están ordenando y esperan poder publicar. Los temas tratados van de la paleontología a la arquitectura clásica, de la escultura gótica a Gustave Flaubert, del urbanismo moderno a la epistemología.

Durante cinco años traté de interesar a los editores europeos en su obra, pero todo fue en vano. Un hecho que quiero mencionar porque en unas décadas nos costará trabajo recordar lo desconocido que era aún Max Raphael en 1969.

Llevó una vida muy austera. Nunca ocupó un puesto académico oficial. Se vio forzado a emigrar en diversos momentos. Ganó muy poco dinero. Escribía y tomaba notas

sin descanso. En sus viajes, pequeños grupos de amigos y alumnos no oficiales se reunían para escucharlo. Las jerarquías culturales lo rechazaban diciendo que era un marxista ininteligible, pero no por ello menos peligroso, y los comunistas miembros del partido porque lo consideraban trotskista. A diferencia de Spinoza, no tuvo un oficio.

En su libro *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*,¹ Raphael cita una observación de Paul Cézanne (en el contexto de un análisis bastante distinto):

Pinto mis bodegones, estas *natures mortes*, para mi cochero, que no las quiere; las pinto para que los niños subidos a las rodillas de los abuelos las vean mientras se toman la sopa y charlotean. No pinto para el orgullo del emperador de Alemania o la vanidad de los magnates del petróleo de Chicago. Puedo conseguir diez mil francos por una de estas porquerías, pero prefiero la pared de una iglesia, de un hospital o de un edificio municipal.

Desde 1848, todo artista que no estuviera dispuesto a ser un mero animador pagado ha intentado resistirse al aburguesamiento de su obra acabada, a que transformaran en dinero el valor espiritual de su obra. Y esto era así al margen de cuáles fueran las opiniones políticas del artista. El intento de Cézanne, como el de todos sus contemporáneos, fue en vano. La resistencia de los artistas posteriores a él se hizo más activa y más violenta, en el sentido de que la incorporaron a sus

obras. Lo que tenían en común el constructivismo, el dadáismo, el surrealismo, etc. era su oposición a considerar el arte como una propiedad o como una excusa cultural de la sociedad imperante. Ya conocemos los extremos a los que llegaron, los sacrificios que estuvieron dispuestos a hacer como creadores y vemos también que su resistencia fue tan poco eficaz como la de Cézanne.

Recientemente, las tácticas de la resistencia han cambiado. La confrontación es menos frontal y ha sido sustituida por la infiltración, la ironía y el escepticismo filosófico. En el tachismo, el arte pop, el minimalismo, el neodadaísmo, etc., pueden verse las consecuencias. Pero estas tácticas no han tenido más éxito que las anteriores. El arte se sigue transformando en una propiedad más de la clase que posee propiedades. En el caso de las artes visuales, la propiedad en cuestión es material, física; en el caso de las otras artes es una propiedad moral.

Los historiadores del arte con una formación social o marxista han interpretado el arte del pasado desde el punto de vista de la ideología de clase. Han demostrado que una clase, o ciertos grupos dentro de una clase, tiende a apoyar y patrocinar el arte que, hasta cierto punto, refleje o auspicie los valores y la forma de ver las cosas de dicha clase. Parece que hoy, en esta fase del capitalismo tardío, esto ha dejado de ser cierto en líneas generales. El arte se considera hoy un artículo de consumo cuyo significado reside *solo* en que tiene

valor en tanto que rareza y en que tiene un valor funcional en la medida en que estimula las sensaciones. Ha dejado de tener implicaciones más allá de sí mismo. Las obras de arte se convierten en objetos cuyo carácter fundamental se parece al de los diamantes o las lámparas de bronceado. El factor determinante de esta evolución —internacionalización de los monopolios, el poder de los medios de comunicación, el grado de alienación de las sociedades de consumo— no nos interesa aquí. Sí nos interesan, en cambio, las consecuencias. *El arte ya no puede oponerse a lo que existe.* La facultad de proponer una realidad alternativa ha quedado reducida a la facultad de diseñar —más o menos bien— un objeto.

De ahí la duda imaginativa de todos los artistas merecedores de esta apelación. De ahí el hecho de que los jóvenes militantes empiecen a utilizar el arte como tapadera de una acción más directa.

Podría argumentarse que los artistas deben continuar al margen del tratamiento inmediato que la sociedad les dé a sus obras, que deben dirigirse al futuro, como han tenido que hacerlo después de 1848 todos los artistas imaginativos. Pero esto significa ignorar el momento histórico mundial en el que nos encontramos. Hoy se empieza a oponer resistencia al imperialismo, a la hegemonía europea, a la moral de la cristiandad capitalista y del comunismo de Estado, al dualismo cartesiano de la lógica blanca, a la práctica de construir

culturas “humanistas” basadas en una explotación monstruosa: se está preparando una lucha mundial contra el sistema que vincula todo ello. Quienes se imaginan un futuro diferente están obligados a posicionarse con respecto a esta lucha, obligados a elegir. Esta elección tiende a conducirlos ya sea a una desesperación impotente o a la conclusión de que la liberación del mundo es la precondition esencial para alcanzar cualquier nueva meta cultural válida. (En aras de la brevedad, simplifico y hasta cierto punto exagero las posiciones.) En cualquier caso, sus dudas sobre el valor del arte aumentan. Un artista que se dirige al futuro hoy no necesariamente verá confirmada su fe en su visión. ¿Sigue siendo posible en la presente crisis hablar del significado revolucionario del arte? Esta es la pregunta fundamental, la pregunta que Max Raphael empezó a contestar en *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*

El libro se basa en unas charlas que dio Raphael a principios de la década de 1930 en unas modestas clases para adultos en Suiza, bajo el título “¿Cómo debe mirarse el arte?”. Eligió cinco obras y dedicó un capítulo a cada una, analizándolas exhaustivamente. Las obras son: *Mont Sainte-Victoire* (1904-1906) de Paul Cézanne (el que está el Philadelphia Museum of Art); un grabado de Edgar Degas, *Madame X saliendo del baño*; *Llanto sobre Cristo muerto* de Giotto (Padua), comparándola con otra obra posterior del mismo artista, *Muerte de san Francisco* (Florencia); un dibujo de

Rembrandt, *José interpretando los sueños del Faraón*; y el *Guernica* de Pablo Picasso (el capítulo sobre el *Guernica*, claro está, lo añadió posteriormente). A todos ellos les seguía un capítulo sobre “La lucha para comprender el arte” y un apéndice compuesto por un capítulo inacabado, pero extremadamente importante, titulado “Hacia una teoría empírica del arte”, escrito en 1941.

No voy a comentar el análisis que hace Raphael de cada obra en concreto. Son unos análisis brillantes, largos, muy específicos y densos. A lo más que puedo aspirar es a intentar perfilar a grandes trazos su teoría general.

Una cuestión que Karl Marx planteó, pero no pudo responder: si el arte, en un último análisis, es una superestructura, ¿por qué su poder de conmovernos continúa mucho tiempo después de que la base se haya transformado? ¿Por qué, se preguntaba Marx, seguimos considerando el arte griego un ideal? Empezó a contestar a la pregunta hablando del “encanto” de los “niños” (la joven civilización griega) y luego interrumpió la escritura, el manuscrito quedó a medias, y, entre todas sus muchas ocupaciones, nunca más volvió a tocar la cuestión.

“Una época de transición”, dice Raphael:

Siempre entraña incertidumbre: la lucha de Marx por entender la suya es buena prueba de ello. En un período así, pueden darse dos actitudes. Una es aprovechar las

fuerzas emergentes del nuevo orden con la idea de subvertirlo, de afirmarlo a fin de llevarlo más allá de sí mismo: esta es la actitud activa, militante, revolucionaria. La otra se aferra al pasado, es retrospectiva y romántica, se lamenta o reconoce el declive y afirma que la voluntad de vivir ha desaparecido: resumiendo, es la actitud pasiva. Cuando las cuestiones que estaban en juego eran económicas, sociales y políticas, Marx adoptó la primera actitud; en cuestiones artísticas no adoptó ninguna.

Raphael se limitó a reflejar su época.

De la misma manera que los gustos artísticos de Marx —conforme a los cuales parece que el ideal clásico excluye las extraordinarias obras del arte paleolítico, azteca o africano— reflejaban la ignorancia y los prejuicios de su tiempo a la hora de examinar el arte, así también su fracaso a la hora de crear una teoría del arte que fuera más allá de la teoría de la superestructura (pese a ver que era necesaria) era una consecuencia de la primacía continua y abrumadora del poder económico en la sociedad que le rodeaba.

Viendo esta laguna en el marxismo, Raphael se dispuso a “desarrollar una teoría del arte que llamo empírica, porque está basada en el estudio de obras de todos los períodos y de todos los orígenes. Estoy convencido de que las matemáticas, que han avanzado tanto desde Euclides, algún día nos proporcionarán los medios de formular los resultados de ese

estudio en términos matemáticos”.

Y pasa luego a recordarle al lector escéptico que, antes de que se descubriera el cálculo infinitesimal, ni siquiera la naturaleza podía estudiarse matemáticamente.

“El arte es una interacción, una ecuación de tres factores: el artista, el mundo y los medios de figuración”. La manera en la que entiende Raphael el tercer factor, los medios o el proceso de figuración, es crucial, porque es este proceso el que permite considerar que la obra de arte acabada posee una realidad específica propia.

Aunque no existe tal cosa como una única proporción excepcionalmente bella del cuerpo humano, ni un solo método científicamente correcto de representar el espacio, ni un único método de figuración en el arte, sea cual fuera la forma que el arte asuma en el curso de la historia, siempre es una síntesis entre la naturaleza (o la historia) y la mente, y como tal adquiere cierta autonomía con respecto a estos dos elementos. Parece que esta independencia se debe a la mano del hombre y que, por consiguiente, posee una realidad psíquica; pero, en realidad, el proceso de creación puede llegar a existir solo porque toma cuerpo en un material concreto.

El artista elige su material —piedra, cristal, pigmento o una mezcla de varios— y luego elige la manera de trabajarlo —muy pulido, tosco— a fin de preservar su propio carácter,

a fin de destruirlo o trascenderlo. Estas elecciones están, en gran medida, condicionadas históricamente. Por el procedimiento de trabajar su material de modo que represente ideas o un objeto, o ambas cosas, el artista transforma el material bruto en material "artístico". Lo que se representa se materializa en el material bruto una vez trabajado, mientras que el material bruto trabajado adquiere un carácter inmaterial por medio de sus representaciones y de la unidad *artificial* que conecta y une estas representaciones. El material "artístico", así definido, una sustancia entre física y espiritual, es un ingrediente del material de la figuración.

Un ingrediente más se deriva de los medios de representación. Estos son el color, la línea y la luz y la sombra. Percibidas en la naturaleza, estas cualidades constituyen simplemente la materia de la sensación, indiferenciadas unas de otras y arbitrariamente mezcladas. A fin de sustituir la contingencia por la necesidad, el artista empieza por separar las cualidades y luego las combina en torno a una idea o sentimiento central, que pasa a determinar todas sus relaciones.

Los dos procesos que producen el material de la figuración (el proceso de transformar el material bruto en material artístico y el de transformar la materia de la sensación en medios de representación) se interrelacionan constantemente. Juntos constituyen lo que podríamos denominar la materia del arte.

La figuración empieza con los nacimientos

independientes y larguísimos de la idea y el motivo y se completa cuando, ya nacidos, no se distinguen el uno del otro.

Las características de la idea individual son:

1. Es simultáneamente una idea y una sensación.
2. Contiene las diferencias entre lo particular y lo general, lo individual y lo universal, lo original y lo banal.
3. Es una progresión hacia significados cada vez más profundos.
4. Es el punto nodal a partir del cual se desarrollan ideas y sensaciones secundarias.

“El motivo es la suma total de la línea, el color y la luz mediante los cuales se realiza la concepción”. El motivo empieza a nacer separado, pero al mismo tiempo que la idea porque “solo en el acto de creación toma el contenido conciencia de sí mismo”.

¿Cuál es la relación entre la idea pictórica (individual) y la naturaleza?

La idea pictórica separa los elementos de las apariencias naturales utilizables de los inutilizables e, inversamente, el estudio de las apariencias naturales elige de entre todas las manifestaciones posibles de la idea pictórica la que es más adecuada. La dificultad del método se reduce a “demostrar lo que uno cree”: la “prueba” consiste aquí en

esto, en que los puntos de partida metodológicos opuestos (la experiencia y la teoría) se unifiquen, se unan en una realidad de un tipo especial, diferente de los dos, y en que esta realidad debe su vida pictórica a un motivo adecuado a la concepción y desarrollado en la composición.

¿Cuáles son los métodos de figuración? 1, la estructuración del espacio; y 2, hacer que las formas sean *eficaces* en ese espacio.

La estructuración del espacio no tiene nada que ver con la perspectiva: su función es dislocar el espacio para que deje de ser estático (el ejemplo más simple es el de la pierna que se adelanta, relajada, en las figuras griegas erectas) y dividir el espacio de modo que nos hagamos conscientes de su divisibilidad y así dejemos de ser las criaturas de su continuidad (por ejemplo, los planos que se alejan paralelos a la superficie de la imagen en los cuadros tardíos de Cézanne).

Crear un espacio pictórico es penetrar no solo en las profundidades de la imagen, sino también en las profundidades de nuestro sistema intelectual de coordenadas (que coincide con el del mundo). La profundidad del espacio es la profundidad de la esencia o, de no ser así, no pasa de ser apariencia e ilusión.

La distinción entre forma real y forma eficaz es esta: la forma real es descriptiva; la forma eficaz sugiere, es decir,

a través de ella el artista, en lugar de intentar transmitir al espectador los contenidos y las sensaciones describiéndolos por completo, le proporciona las claves necesarias para producir estos contenidos y sensaciones por sí mismo. Para lograrlo, el artista no debe actuar sobre los órganos sensoriales por separado, sino sobre todo el hombre; es decir, debe hacer que el espectador viva en el modo de realidad propio de la obra.

¿Qué logra la figuración con su material particular? (Véase más arriba).

La intensidad de la figuración no muestra la fuerza del artista, ni tampoco una vitalidad que anime al mundo exterior con las energías personales del artista creativo, ni una coherencia lógica o emocional con la que se piensa o se siente hasta sus últimas consecuencias un problema concreto. Lo que denota es el grado hasta el cual se ha alcanzado la esencia misma del arte: la disolución del mundo de las cosas, la construcción del mundo de los valores y, de ahí, la constitución de un mundo nuevo. La originalidad de esta constitución nos proporciona un criterio general mediante el cual medir la intensidad de la figuración. La originalidad de la constitución no es el impulso de ser diferente de los demás, de producir algo completamente nuevo, sino que es (en su sentido etimológico) la comprensión del origen, de las raíces tanto de nosotros

mismos como de las cosas.

Hemos de distinguir aquí entre el “mundo de valores” de Raphael y la visión idealista del arte en cuanto que depositario de valores transcendentales. Para Raphael, los valores residen *en la actividad* que la obra revela. La función de la obra de arte es conducirnos desde ella hasta el proceso de creación que contiene. Este proceso viene determinado por el material de la figuración, y es en este material que Raphael revela y analiza con gran genialidad, y donde las matemáticas podrán algún día descubrir principios precisos. El proceso va dirigido a crear en la obra una síntesis de lo subjetivo y lo objetivo, de lo condicional y lo absoluto dentro de una totalidad gobernada por sus propias leyes de la necesidad. Así, el mundo de las cosas es sustituido en la obra por una jerarquía de valores creados por el proceso que contiene.

No es este el lugar para explicar en detalle la manera específica, precisa y concreta en la que Raphael aplica su teoría a las cinco obras que estudia. Lo único que puedo decir es que su ojo y su conciencia sensual estaban tan desarrollados como su mente. Leyéndolo, uno tiene la impresión, por complicado que sea su pensamiento, de que tenía que ser un hombre con un equilibrio poco común.

Se percibe a lo largo de todo el texto el perfil de un pensador austero, un materialista dialéctico heredero de la principal tradición filosófica europea, que, como tal, pertenece al

sí-glo xx, pero que, al mismo tiempo, era un hombre cuya constitución vitalista le impedía ignorar lo desconocido, lo todavía incipiente, el explosivo potencial humano que siempre hará imposible definir al hombre conforme a un sistema categórico.

Puesto que no podemos conocernos directamente, sino solo a través de nuestras acciones, sigue siendo más que dudoso que nuestra idea de nosotros mismos sea congruente con nuestros motivos reales. Pero debemos luchar sin descanso para lograr esa congruencia, pues solo el conocimiento de uno mismo puede conducir a la autodeterminación, y una autodeterminación falsa arruinaría nuestra vida y sería la acción más inmoral que podríamos cometer.

Para volver a nuestra pregunta original: ¿cuál es el significado revolucionario del arte? Raphael nos muestra que el significado revolucionario de una obra de arte no tiene nada que ver con su tema en sí o con el uso funcional que se le dé, sino que es un significado que está siempre esperando ser descubierto y liberado.

Por fuerte que sea una tendencia cultural dada, el ser humano no solo puede, sino que además debe, resistirse a ella cuando va en contra de su capacidad creadora. No hay ningún destino que decreta que debamos ser víctimas

de la tecnología o que haya que arrinconar el arte por ser un anacronismo; ese “destino” es simplemente el mal uso que la clase dirigente hace de la tecnología a fin de reprimir el poder del pueblo para hacer su propia historia. Hasta cierto punto, es una decisión individual de cada cual, mediante su participación en la vida social y política, decidir si el arte se hará o no se hará obsoleto. Comprender el arte ayuda a elevar esta decisión a su más alto nivel. Cual recipiente hecho de las fuerzas creativas que preserva, la obra de arte mantiene viva y realza toda necesidad de ponerse de acuerdo con el mundo.

Hemos dicho que el arte nos conduce desde la obra hasta el proceso de creación. Esta reversión, ajena a la teoría del arte, terminará generando una duda universal tanto sobre el mundo natural como el social. En lugar de aceptar las cosas como son, de darlas por supuesto, gracias al arte aprendemos a evaluarlas conforme a un modelo de perfección. Cuanto mayor es la inevitable brecha entre lo ideal y lo real, más ineludible se hace la cuestión. ¿Por qué es así el mundo? ¿Cómo ha llegado el mundo a ser como es? *De omnibus rebus dubitandum est! Quid certum?*, “Debemos dudar de todo. ¿Qué es cierto?” (Descartes). Está en la naturaleza de la mente creativa disolver aquellas cosas que parecen sólidas y transformar el mundo tal como es en un mundo en el proceso de devenir y de crear. Así es cómo nos liberamos de la multiplicidad de las

cosas y llegamos a darnos cuenta de que es lo que finalmente poseen en común todas las cosas condicionales. De este modo, en lugar de ser sus criaturas, nos hacemos parte de la fuerza que crea todas las cosas.

Raphael no eligió por nosotros, no podía hacerlo, aunque quisiera. Cada cual debe resolver por sí mismo las demandas contradictorias de su situación. Pero incluso a quienes concluyan que la práctica del arte debe quedar temporalmente suspendida, Raphael les mostrará, como ningún otro teórico lo había hecho hasta el momento, el significado de las obras heredadas del pasado... y el de las obras que se crearán en el futuro. Y esto lo muestra sin retórica, sin exhortar, modestamente y con fundamento. El suyo fue el mayor intelecto aplicado al tema que haya habido hasta hoy.

1 Raphael, Max, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? The Demands of Art* [1968], Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1989. Todas las citas de este capítulo pertenecen a este libro [N. del Ed.].

Walter Benjamin: anticuario y revolucionario

Walter Benjamin nació en Berlín en 1892 en el seno de una familia judía burguesa. Estudió filosofía y se hizo crítico literario, de un tipo de crítico que nunca había existido hasta entonces. Todas las páginas, todos los objetos que le llamaban la atención contenían, según él, un testimonio codificado dirigido al presente: codificado de modo que su mensaje no se convirtiera en una carretera recta que atravesara el interin bloqueado con el tráfico de la causalidad directa, los convoyes militares del progreso y los gigantescos camiones de las ideas institucionalizadas heredadas.

Era simultáneamente un anticuario romántico y un revolucionario marxista atípico. La estructura de su pensamiento era teológica y talmúdica; sus aspiraciones, materialistas y dialécticas. La tensión resultante se revela típicamente en frases como: “El concepto de vida solamente recibe el reconocimiento debido si a todo lo que tiene una historia propia, y no se limita a ser el escenario de la historia, se le atribuye vida”.

Los dos amigos que probablemente más le influyeron fueron Gerhard Scholem, un sionista profesor de mística judía en Jerusalén, y Bertolt Brecht. Su estilo de vida fue el del “hombre de letras” decimonónico, económicamente independiente, y, sin embargo, nunca dejó de tener graves dificultades económicas. Como escritor le obsesionaba la idea de

otorgarle todo su peso a la existencia objetiva del tema que trataba (su sueño era componer un libro entero de citas), pero era incapaz de escribir una frase que no exija aceptar su muy idiosincrásico proceso mental. Por ejemplo: “Lo que resulta paradójico sobre todo aquello a lo que con razón llamamos bello es el hecho de que aparezca”.

Sus contradicciones —y más arriba solo he enumerado unas cuantas— le impedían continuamente avanzar en su trabajo y su carrera. Nunca llegó a escribir el extenso libro que se proponía sobre el París del Segundo Imperio, considerando la ciudad no solo desde un punto de vista arquitectónico, sino también sociológico, cultural y psicológico, como el *locus* por antonomasia del capitalismo decimonónico. La mayor parte de lo que escribió era fragmentario y aforístico. Su obra apenas tuvo repercusión mientras vivió y todas las “escuelas” de pensamiento —que hubieran debido alentarle y estimularle— le acusaron de ser un ecléctico sin fundamento. Fue un hombre a quien la originalidad le impidió alcanzar aquello que para sus contemporáneos era el éxito. Para todos, a excepción de sus amigos personales, fue un fracasado. Sus retratos muestran la cara de un hombre a quien el peso de su propia existencia le hace parecer lento y apesadumbrado, un peso que se vuelve casi abrumador debido al brillo rápido, instantáneo, de sus ideas incontrolables.

En 1940 se suicidó por miedo a que le capturaran los nazis cuando intentaba cruzar la frontera entre Francia y

España. Aunque era poco probable que llegaran a capturarlo, al leer su obra se entiende que es fácil que el suicidio le pareciera su fin natural. Era consciente de hasta qué punto la muerte da forma a la vida a la que pone fin, y puede que decidiera elegir él mismo esa forma, legando a la vida todas sus contradicciones aún intactas.

Quince años después de su muerte, se publicó en Alemania una edición en dos volúmenes de sus escritos, y Benjamin alcanzó una fama póstuma. Durante estos últimos cinco años, esa fama ha empezado a hacerse internacional y hoy aparecen muchas referencias a su obra en artículos, coloquios, reseñas críticas y discusiones políticas.

¿Por qué Benjamin es algo más que un crítico literario? Y ¿por qué su obra ha tenido que esperar casi medio siglo para empezar a encontrar un público adecuado? Al intentar dar respuesta a estas dos preguntas, tal vez veamos con mayor claridad nuestra penuria, una penuria para la que hoy Benjamin ofrece una solución y que él, anticipándose a su tiempo, supo prever.

El anticuario y el revolucionario pueden tener dos cosas en común: su rechazo del presente tal como es dado y la conciencia de que la historia les ha adjudicado una tarea. Para ambos, la historia es vocacional. La actitud de Benjamin como crítico al respecto de los libros o los poemas o las películas que analizaba era la del pensador que necesitaba un

objeto fijo frente a él en tiempo histórico, a fin de medir el tiempo (que, según él, no era homogéneo) y comprender la importancia del transcurso de tiempo específico que lo separaba a él de la obra, y para redimir, como él diría, ese tiempo del sinsentido.

El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que *ni los muertos* estarán seguros ante al enemigo si es que este vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.¹

La hipersensibilidad de Benjamin a la dimensión del tiempo no se limitaba, sin embargo, a la escala de la generalización histórica o de la profecía. Era igualmente sensible a la escala temporal de toda una vida:

En busca del tiempo perdido representa un intento inacabable de cargar una vida con la mayor presencia posible de espíritu. El procedimiento empleado por Proust ya no es el modelo de la reflexión, sino el hacer presente en cuanto tal, estando poseído por la verdad de que no tenemos tiempo de vivir los verdaderos dramas de la existencia que a cada uno le está determinada. Eso es lo que nos hace envejecer, eso y no otra cosa. Las arrugas del rostro son las huellas de las grandes pasiones, de los vicios, de los conocimientos que nos visitaron cuando no estábamos en casa.²

O al efecto de un segundo. Así escribe sobre la transformación de la conciencia que ha acompañado al cine:

Las calles y las tabernas de nuestras grandes ciudades, las habitaciones y las oficinas amuebladas, las estaciones y las fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanza. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de las décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento en él.³

No quiero dar la impresión de que Benjamin utilizaba las obras de arte o de literatura como ilustración de unos argumentos previamente formulados. El principio de que las obras de arte no están ahí para ser usadas, sino solo para ser juzgadas, de que el crítico es un mensajero imparcial entre lo utilitario y lo inefable, este principio, con todas sus variaciones más sutiles aún en vigor, ¡no representa sino la pretensión de los privilegiados de que su amor por el placer pasivo se ha de considerar desinteresado! Las obras de arte están a la espera de ser utilizadas, pero su verdadera utilidad reside en lo que son realmente ahora —que puede ser bastante diferente de lo que fueron antaño—, más que en lo que puede resultar conveniente creer que son. En este sentido, Benjamín utilizó las obras de arte de una forma muy realista.

El paso del tiempo, que tanto le intrigaba, no terminaba en la superficie externa de la obra, sino que entraba en ella y ahí le conducía a su otra "vida". En esta otra vida, que empieza cuando la obra ha alcanzado "el momento de fama", se transciende la identidad aislada, la separación de la obra individual, exactamente igual que se suponía que le pasaba al alma en el cielo tradicional del cristianismo. La obra entra en la totalidad de lo que el presente hereda conscientemente del pasado, y al entrar en esa totalidad, la cambia. La otra vida de la poesía de Charles Baudelaire no solo coexiste con Jeanne Duval, Edgar Allan Poe y Constantin Guys, sino también, por ejemplo, con los bulevares de Haussmann, los primeros grandes almacenes, las descripciones de Friedrich Engels del proletariado urbano y con el nacimiento del salón moderno en la década de 1830, que Benjamin describe como sigue:

Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez como opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa extender sus reflexiones mercantiles al campo de las reflexiones sociales. Al configurar su entorno privado, reprime ambas. De ahí surgen las fantasmagorías del interior. Para el particular, el interior representa el universo. En él reúne

la distancia y el pasado. Su salón es un palco para el teatro del mundo.⁴

Tal vez veamos ahora con un poco más de claridad por qué Benjamín es algo más que un crítico literario. Pero aún nos queda por hacer una observación. Su actitud al respecto de las obras de arte nunca fue una actitud sistemáticamente sociohistórica. Nunca intentó buscar unas relaciones causales simples entre las fuerzas sociales de un período y una obra dada. No quería explicar la apariencia de la obra: quería descubrir el lugar que su existencia tenía que ocupar en nuestro conocimiento. No deseaba alentar el gusto por la literatura: quería que el arte del pasado se manifestara en las elecciones que se hacen hoy cuando la gente decide cuál es su papel en la historia.

¿Por qué solo ahora se empieza a apreciar la figura de Benjamín como pensador? Y ¿por qué es muy probable que su influencia aumente aún más en la década de 1970? Este despertar del interés por Benjamin coincide con la revisión actual del marxismo, revisión que se está llevando a cabo en todo el mundo, hasta en aquellos lugares donde se considera un delito contra el Estado.

Muchos acontecimientos han llevado a la necesidad de esta revisión: la extensión y el grado de empobrecimiento y violencia que el imperialismo y el neocolonialismo infligen a una mayoría mundial que no deja de crecer, la práctica

despolitización de los habitantes de la Unión Soviética, la reemergencia de la cuestión de la *democracia* revolucionaria como algo esencial, los logros de la revolución *campesina* en China, el hecho de que es hoy menos probable que los proletarios de las sociedades de consumo alcancen una conciencia revolucionaria directamente a través de la búsqueda de sus propios intereses económicos que mediante una percepción más amplia y más generalizada de privación y frustración gratuitas, y la comprensión de que en un país no puede alcanzarse plenamente el socialismo, y mucho menos el comunismo, mientras el capitalismo siga siendo el sistema global, etcétera, etcétera.

Lo que vaya a suponer esta revisión tanto en la teoría como en las prácticas políticas no se puede prever ni predecir desde fuera de los territorios específicos involucrados en ella. Pero se puede empezar a definir el interregno —el período de revisión— en relación con lo que precedió realmente, al tiempo que se dejan sensatamente de lado las demandas y contra-demandas relativas a lo que el propio Marx quería decir realmente.

El interregno es antideterminista, tanto en lo que respecta al presente determinado por el pasado como al futuro determinado por el presente. Es escéptico en relación con las llamadas leyes de la historia, y asimismo es escéptico al respecto de todo valor suprahistórico implícito en la idea de Progreso o Civilización global. Es consciente de que un poder

político excesivo depende para su supervivencia de que apele a un destino impersonal, de que toda acción revolucionaria debe derivarse de una esperanza personal en que con esa acción uno puede impugnar al mundo tal como es. El interregno existe en un mundo invisible, donde el tiempo es breve, y donde la inmoral convicción de que el fin justifica los medios parte de la arrogante suposición de que el tiempo siempre está del lado de uno y de que, por consiguiente, se puede poner en peligro, olvidar o negar el momento presente; el tiempo del Ahora, como lo llamaba Benjamin.

Benjamin no fue un pensador sistemático. No llegó a nuevas síntesis. Pero en una época en la que la mayoría de sus contemporáneos seguían aceptando una lógica que ocultaba los hechos, él previó nuestro interregno. Y es en este contexto en el que ciertos pensamientos, como los que se apuntan a continuación, tomados de su texto "Sobre el concepto de historia", son relevantes para nuestras preocupaciones actuales:

La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad. "La verdad no podrá escapársenos": la frase, que procede de Gottfried Keller, nos señala el lugar en que el materialismo histórico viene a atravesar exactamente la imagen histórica del historicismo. Por cuanto es una

imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella [...].

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino en el que el tiempo está en equilibrio e incluso ha llegado a detenerse. Porque este dicho concepto justamente define *ese* presente en que él escribe historia por su cuenta [...]. Quiquiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. Estos han de contar en el materialista histórico con un observador ya distanciado. Pues eso que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él sin excepción de una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, a la vez, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie.⁵

1 Benjamin, Walter, “Über der Begriff der Geschichte”, en Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (eds.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften* (vol. I-2), Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1989 (versión castellana: “Sobre el concepto de historia”, en *Walter Benjamin. Obras* [libro I/vol. 2], Adaba, Madrid, 2008, pág. 308) [N. del Ed.].

2 Benjamin, Walter, “Zum Bilde Prousts” [1929], en Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (eds.), *op. cit.* (vol. II-1) (versión castellana: “Hacia la imagen de Proust”, en *Walter Benjamin. Obras* [libro II, vol. 1], *op. cit.*, pág. 327) [N. del Ed.].

3 Benjamin, Walter, “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften* (vol. I-2), *op. cit.* (versión castellana: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (primera redacción), en *Walter Benjamin. Obras* [libro I/vol. 2], *op. cit.*, pág. 38) [N. del Ed.].

4 Benjamin, Walter, “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, en Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (eds.), *op. cit.* (vol. V-1: *Das Passagen-Werk*) (versión castellana: “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pág. 43) [N. del Ed.].

5 Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, *op. cit.*, págs. 307, 316 y 309, respectivamente [N. del Ed.].

El narrador

Ahora que se ha ido, oigo su voz en el silencio. Llega de un lado al otro del valle. No le cuesta esfuerzo alguno producirla, y, al igual que las canciones tirolesas, viaja como un lazo de rodeo. Da la vuelta y regresa tras enlazar a quien oye los gritos y a quien los emite. Sitúa al que grita en el centro. Las vacas responden a su voz igual que su perro. Una tarde, al encerrarlas en el establo, notamos que faltaban dos. Salió y las llamó. A la segunda vez, las dos vacas respondieron desde las profundidades del bosque, y unos minutos después estaban a la puerta del establo, justo cuando empezaba a caer la noche.

Un día antes de bajar, hacia las dos de la tarde, condujo todo el ganado desde el valle, gritando a las vacas, y a mí para que abriera las puertas del establo. Muguet estaba a punto de parir: ya asomaban las patas delanteras. La única manera de traerla hasta el establo era conducirlas a todas. Le temblaban las manos al atar la sog a las patas del becerrillo. Tiramos dos minutos, y no tardó en salir. Se lo dio a Muguet para que lo lamiera. Ella emitiendo un sonido que las vacas nunca producen en otras ocasiones, ni siquiera en los momentos de dolor. Un sonido agudo, penetrante, enloquecido. Un sonido más fuerte que el lamento y más apremiante que el llanto. Un poco similar al berrido del elefante. Fue a buscar la paja para acomodar al becerro. Para él, estos

son momentos de triunfo, momentos de verdadera ganancia; momentos que unen al vaquero de 70 años, astuto, ambicioso, endurecido, con el universo que lo rodea.

Todas las mañanas, después de las primeras tareas, solíamos tomar una taza de café juntos, y él me hablaba del pueblo. Recordaba la fecha y el día de la semana en que ocurrieron todos los desastres. Recordaba el mes de todas las bodas, y de todas tenía algo que contar. Podía remontarse en los lazos de parentesco de los protagonistas hasta los primos segundos de cada cónyuge. De vez en cuando sorprendía una expresión en sus ojos, una mirada de complicidad. ¿En qué? En algo que ambos compartimos, pese a las diferencias obvias. Algo que nos une, pero a lo que nunca nos referimos de forma directa. Desde luego no era el escaso trabajo que hago para él. Me devané la cabeza durante algún tiempo pensando en ello. Y de repente me di cuenta de lo que era. Era su reconocimiento de nuestra igualdad; los dos somos historiadores de nuestro tiempo. Los dos vemos cómo se engranan los acontecimientos.

Ese conocimiento encierra, para nosotros, orgullo y tristeza. Por ello era lúcida y reconfortante la expresión que yo sorprendía en sus ojos. Era la mirada de un narrador a otro. Escribo en páginas como estas que él nunca leerá. Cuando ha echado de comer al perro, se sienta en un rincón de la cocina y charla un rato antes de irse a la cama. Se acuesta temprano, después de tomarse la última taza de café del día. Yo no lo

acompañó casi nunca, y a no ser que me cuente a mí alguna historia personalmente, no podría entenderlo porque habla en *patois*. La complicidad no desaparece, sin embargo.

Nunca he pensado que escribir fuera una profesión. Es una actividad independiente, solitaria, en la que la práctica nunca otorga un grado de veteranía. Por suerte, cualquiera puede dedicarse a esta actividad. Sean cuales sean los motivos políticos o personales que me conducen a escribir algo, en cuanto empiezo, la escritura se convierte en una lucha por dar significado a la experiencia. Todas las profesiones tienen unos límites que definen la esfera de su competencia, pero también tienen un territorio propio. La escritura, tal como yo la concibo, no tiene un territorio propio. El acto de escribir no es más que el acto de aproximarse a la experiencia sobre la que se escribe; del mismo modo, se espera que el acto de leer el texto escrito sea otro acto de aproximación parecido.

Aproximarse a la experiencia, sin embargo, no es lo mismo que acercarse a una casa. La experiencia es indivisible y continua, al menos en el transcurso de una vida y tal vez en el de muchas. Nunca tengo la impresión de que mi experiencia sea solo mía, y con frecuencia me parece que ha precedido. En cualquier caso, la experiencia se repliega sobre sí misma, se remite a su pasado y a su futuro mediante los referentes de esperanza y de miedo; y, utilizando la metáfora que se encuentra en el origen del lenguaje, está continuamente comparando lo parecido y lo diferente, lo pequeño

y lo grande, lo cercano y lo distante. Y así, el acto de aproximarse a un momento dado de la experiencia implica escrutinio (cercanía) y capacidad de conectar (distancia). El movimiento de la escritura se parece al de la lanzadera de los telares: se acerca y se aleja una y otra vez, viene y se va. A diferencia de aquella, sin embargo, no sigue una pauta fija. A medida que se repite a sí mismo, el movimiento de la escritura aumenta su intimidad con la experiencia, se acerca cada vez más a ella. Y al final, si tienes suerte, el significado será fruto de esa intimidad.

Para el viejo que me cuenta las historias, su significado es más cierto, pero no por ello menos misterioso. En realidad, se reconoce el misterio de una forma más abierta. Trataré de explicar lo que quiero decir con esto.

Todos los pueblos tienen historias que contar. Historias del pasado, incluso del más lejano. Caminando por las montañas con otro amigo que también rondaba los 70, como pasábamos al pie de un alto barranco, me contó que una joven había encontrado la muerte allí al despeñarse desde los pastos cuando estaban segando el heno. ¿Fue antes de la guerra?, pregunté. Hacia 1800 (no es una errata), respondió él. E historias del mismo día. La mayor parte de lo que sucede será narrado por alguien antes de que este acabe. Las historias son reales, basadas en la observación o en el relato directo ofrecido por otro. La sutil observación del inventario de los sucesos y encuentros cotidianos, combinada con el

conocimiento mutuo e inmemorial, constituye el llamado *cotilleo* de los pueblos. A veces hay un juicio moral implícito en el cuento, pero este, ya sea justo o injusto, no es más que un detalle: la historia, *en conjunto*, se relata con cierta tolerancia porque implica a aquellos con quienes van a seguir viendo la persona que cuenta la historia y la que la escucha.

Muy pocas historias se narran con el fin de idealizar o condenar; más bien demuestran que la gama de lo posible siempre resulta un poco sorprendente. Aunque tratan de sucesos cotidianos, la mayoría son historias de misterio. ¿Cómo es que C, que es tan puntilloso con su trabajo, dejó que se volcara su carro cargado con el heno? ¿Cómo puede L despojar a su amante J de todos sus bienes? ¿Y por qué L, que normalmente no da nada a nadie, deja que lo desplumen?

La historia invita al comentario. En realidad, lo crea, pues incluso el silencio total se toma como una crítica. Esta puede ser malévola o intolerante, pero, de serlo, pasará a formar otra historia, y así será a su vez objeto de habladurías. ¿Cómo es que E nunca deja pasar la oportunidad de criticar a su hermano? Más frecuentemente, los comentarios, que se añaden a la historia, pretenden ser una respuesta personal de quien los hace, a la luz de ese suceso concreto, al enigma de la existencia. Y como tal son tomados. Cada cuento permite que cada cual se defina a sí mismo.

La función de estos cuentos, que de hecho son historia

inmediata, oral, cotidiana, es permitir que todo el pueblo se defina. La vida de un pueblo, como algo diferente de sus atributos físicos y geográficos, es la suma de todas las relaciones sociales y personales que existen en él más las relaciones sociales y económicas —normalmente opresivas— que lo vinculan al resto del mundo. Pero se podría decir algo similar con respecto a las ciudades, a las grandes metrópolis incluso. Lo que hace diferente la vida de un pueblo es que esta es también un autorretrato vivo: un retrato comunal, en cuanto que todos son retratados y retratistas. Al igual que en las tallas de los capiteles románicos, existe una identidad de espíritu entre lo que se muestra y el modo de mostrarlo: como si los esculpidos y los escultores fueran las mismas personas. Pero el autorretrato de cada pueblo no está construido con piedras, sino con palabras, habladas y recordadas: con opiniones, historias, relatos de testigos presenciales, leyendas, comentarios y rumores. Y es un retrato continuo; nunca se deja de trabajar en él.

Hasta hace relativamente poco tiempo, los únicos materiales de que disponían un pueblo y sus habitantes para definirse a sí mismos eran sus propias palabras habladas. El retrato que el pueblo hacía de sí mismo, aparte de los logros físicos fruto del trabajo de cada cual, era lo único que reflejaba el sentido de su existencia. Un sentido que ninguna otra cosa o persona reconocía. Sin ese autorretrato —y el “cotilleo”, que es la materia bruta del mismo—, el pueblo se

habría visto obligado a dudar de su propia existencia. Todas las historias y todos los comentarios que ellas desencadenan (que no hacen sino probar que tales historias han sido *presenciadas*) contribuyen al retrato y confirman la existencia del pueblo.

A diferencia de la mayoría, este retrato continuo es altamente realista, informal y espontáneo. Como todo el mundo, o quizá más, dada la inseguridad de sus vidas, los campesinos necesitan un grado extremo de formalidad; una formalidad expresada en ceremonias y rituales. Pero como creadores de su propio retrato comunal son informales, porque la información está más cerca de la verdad: la verdad que la ceremonia y el ritual solo controlan parcialmente. Todas las bodas son similares, pero cada matrimonio es diferente. La muerte les llega a todos, pero uno llora solo. Esta es la verdad.

En un pueblo, la diferencia entre lo que se sabe sobre una persona y lo que se desconoce de ella es mínima. Puede haber cierto número de secretos bien guardados, pero, en general, apenas existe el engaño: es prácticamente imposible. La curiosidad —en el sentido de fisgar o entremeterse— es escasa, pues no hay necesidad de ella. La curiosidad es un rasgo del portero o la portera de las ciudades, que pueden hacerse con cierto poder o reconocimiento diciéndole a X lo que este no sabe sobre Y. En el pueblo, X ya lo sabe. Por ello, tampoco hay apenas representación: los campesinos no

representan papeles, como lo hacen los personajes urbanos.

Esto no se debe a que sean “sencillos” o más sinceros o menos astutos; simplemente el espacio entre lo que se desconoce sobre una persona y lo que todo el mundo sabe de ella —y este es el espacio de toda representación— es demasiado pequeño. Cuando los campesinos representan, lo hacen para gastarse bromas. Cuando aquella vez en que un domingo por la mañana, aprovechando que el pueblo estaba en misa, cuatro hombres cogieron todas las carretillas que se utilizaban para sacar el estiércol de los establos, y las alinearón en el atrio de la iglesia, de modo que, al salir, todos los demás hombres, tras buscar cada cual la suya, tuvieron que empujarla —¡vestidos de domingo como iban!— por la calle del pueblo. Por esta razón, el retrato que el pueblo hace continuamente de sí mismo es mordaz, franco, exagerado a veces, pero casi nunca idealizado o hipócrita. Y eso es importante porque la hipocresía y la idealización zanján todas las cuestiones, mientras que el realismo las deja abiertas.

Hay dos tipos de realismo: profesional y tradicional. El realismo profesional, en tanto que método escogido por un artista o un escritor, como yo mismo, es siempre consciente en términos políticos; su objetivo es quebrantar una parte opaca de la ideología dirigente por medio de la cual se suelen distorsionar o negar sistemáticamente ciertos aspectos de la realidad. El realismo tradicional tiene siempre un origen popular y en cierto sentido es más científico que político.

Partiendo del cúmulo de experiencias y conocimientos empíricos, plantea el enigma de lo desconocido. ¿Por qué...? A diferencia de la ciencia, puede vivir sin saber la respuesta. Pero la experiencia acumulada es tanta que no se puede ignorar la cuestión.

Al contrario de lo que suele decirse, los campesinos están interesados en el mundo allende los límites del pueblo. Y, sin embargo, es muy raro que un campesino pueda trasladarse de un sitio a otro sin dejar de ser campesino. No puede escoger su residencia. Esta le ha sido dada desde el instante mismo de su concepción. Y por ello, el que considere que su pueblo es el centro del mundo no se deriva de su provincianismo, sino más bien de una verdad fenomenológica. Su mundo tiene un centro (no así el mío). El campesino cree que lo que sucede en el pueblo es típico de la experiencia humana. Esta creencia solo es ingenua si se la interpreta en términos tecnológico u organizativos. Él la interpreta en términos de la especie *hombre*. Lo que le fascina es la tipología de los caracteres humanos en toda su diversidad y el destino común de nacimiento y muerte que todos compartimos. Así, el primer plano del autorretrato vivo del pueblo es extremadamente específico, mientras que su fondo consiste en todas aquellas cuestiones que siendo las más abiertas y generales nunca tienen una respuesta completa. De ahí el reconocimiento del misterio.

El viejo sabe que yo veo esto con la misma claridad que

Ernst Fisher: un filósofo y la muerte

Era el último día de su vida. Claro está que entonces no lo sabíamos; no lo supimos hasta poco antes de las diez de la noche. Tres de nosotros pasamos el día con él: Lou (su mujer), Anya y yo.

Ernst Fischer tenía la costumbre de pasar el verano en un pueblecito de Estiria. Él y Lou se hospedaban en la casa de tres hermanas que eran viejas amigas suyas y habían sido camaradas de Ernst y de sus dos hermanos en el Partido Comunista austríaco durante la década de 1930. La más joven de las tres hermanas, que era la que ahora llevaba la casa, había sido encarcelada por los nazis por ocultar y prestar ayuda a los refugiados políticos. El hombre de quien estaba enamorada entonces fue decapitado por un delito político similar.

En Estiria suele llover con frecuencia, y cuando estás en esta casa, a veces, aunque haya parado de llover, tienes la sensación de que sigue lloviendo debido al sonido del agua que llena el jardín. Este, sin embargo, no es especialmente húmedo, y todos los colores de las muchas flores que crecen en él disuelven su verdor. Este jardín es un refugio. Pero para comprender todo su significado, uno debe recordar, como decía antes, que muchos hombres y mujeres salvaron sus vidas ocultándose en sus dependencias y fueron protegidos por estas tres hermanas, que hoy disponen hermosos

floreros y, a fin de poder ir tirando, alquilan unas cuantas habitaciones a sus viejos amigos.

Por la mañana, cuando llegué, Ernst estaba paseando por el jardín. Estaba delgado, pero todavía andaba muy erguido. Pisaba muy suavemente, como si, de tan ligero, su peso nunca llegara a plantarse del todo en el suelo. Tenía puesto un sombrero blanco y gris de ala ancha que Lou le había regalado hacía poco tiempo. Al igual que el resto de la ropa, lo llevaba con gran donosura y elegancia, pero sin preocupación. Era un hombre muy meticuloso, no con los detalles de la vestimenta, sino con la naturaleza de las apariencias.

Tomaba los placeres presentes en todo su valor, y su capacidad para hacerlo no se veía en absoluto disminuida por el desencanto político o por las malas noticias que desde 1968 no habían dejado de llegar desde tantos lugares diferentes. Era un hombre en cuyo rostro no había huella, rastro alguno de amargura. Algunos, supongo, lo llamarán ingenuo, pero se equivocarán. Ernst Fischer fue un hombre que se negó a echar por la borda o a disminuir su alto cociente de fe. En su lugar, recolocó los objetos de esa fe y su orden relativo. Recientemente creía en el escepticismo.

Son la seguridad y la fuerza de sus convicciones las que hoy hacen que parezca que murió súbitamente. Había tenido una salud delicada desde niño. Estaba enfermo a menudo. Recientemente le había empezado a fallar la vista, y solo podía leer con una lupa de gran aumento, pero lo más

normal es que Lou le leyera. Y, sin embargo, pese a todo ello, nadie que lo conociera podía creer que se estaba muriendo poco a poco, que cada año pertenecía un poco menos vehementemente a la vida. Estaba del todo vivo por que estaba del todo convencido.

¿De qué estaba convencido? Sus libros, sus intervenciones políticas, sus conferencias son documentos del dominio público que responden a esta pregunta. ¿O acaso no dan una respuesta lo bastante completa? Ernst Fischer estaba convencido de que el capitalismo acabaría destruyendo al hombre, si el hombre no lo derrotaba primero. No se hacía ilusiones sobre la implacabilidad de la clase dirigente a lo largo y lo ancho del mundo. Reconocía que carecíamos de un modelo socialista. Le impresionaba y estaba profundamente interesado por lo que estaba sucediendo en China, pero no creía en un modelo chino. Lo que resulta de verdad arduo, decía, es volver a vernos forzados a ofrecer visiones.

Caminamos hacia el fondo del jardín, en donde hay una pequeña pradera rodeada por unos arbustos y un sauce. Le gustaba tumbarse allí a charlar y lo hacía con gesto animado, pulsando los dedos, llevando y trayendo las manos, como si estuviera literalmente devanando una madeja desde los ojos de su interlocutor. Al hablar encorvaba ligeramente los hombros, de forma que estos siguieran el movimiento de las manos; y cuando escuchaba, adelantaba la cabeza a fin de seguir las palabras del otro. Hoy esta misma pradera, con las

hamacas apiladas ya en el cobertizo, parece opresiva, flagrantemente vacía.

Ya había empezado a llover, así que nos sentamos en su habitación un rato antes de salir a comer fuera. Solíamos sentarnos los cuatro en torno a una mesita redonda y charlábamos. A veces me tocaba de frente a la ventana, y entonces contemplaba los árboles del jardín y los bosques en las laderas de las colinas. Aquella mañana había observado que cuando la ventana tenía puesto el mosquitero, todo parecía más o menos bidimensional y también muy sereno. Le damos demasiada importancia al espacio, continué diciendo; tal vez hay más naturaleza en una alfombra persa que en la mayor parte de la pintura paisajística. “Allanaremos las colinas, apartaremos los árboles y colgaremos alfombras persas para que tú las mires”, dijo Ernst.

Íbamos a comer en una fonda situada cerca de la cima de las colinas y rodeada por los bosques que las pueblan. La idea era comprobar si el lugar era adecuado para que Ernst pudiera quedarse a trabajar allí en septiembre y octubre. Meses antes, Lou había escrito a varias decenas de hotelitos y pensiones de la comarca, y esta era la única que era barata y sonaba prometedora. Querían aprovechar que yo tenía coche para ir a echar un vistazo. Dos días después de su muerte, *Le Monde* le dedicó un largo artículo. “Poco a poco —decía—, Ernst Fischer se estableció como uno de los pensadores más originales y atractivos del marxismo herético”. Fischer influyó

en toda una generación de la izquierda austríaca. Durante los últimos cuatro años había sido repetidamente denunciado en los países del Este por la influencia esencial que había obrado su pensamiento en los checos que dieron lugar a la primavera de Praga. Sus libros han sido traducidos a una gran cantidad de lenguas.

Pero los últimos años de su vida estuvieron llenos de estrecheces y dificultades de todo tipo. Él y Lou tenían muy poco dinero, siempre andaban con problemas económicos y vivían en un ruidoso pisito en un barrio obrero de Viena. ¿Por qué no?, oigo decir a sus oponentes. ¿Acaso era él mejor que los trabajadores? No, pero necesitaba ciertas condiciones para su trabajo. En cualquier caso, él no se quejaba. Pero con el ruido constante de las familias y las radios arriba y abajo y a un lado y al otro de su piso, le resultaba casi imposible trabajar en Viena con la concentración que él deseaba y era capaz de alcanzar. De ahí la búsqueda anual de lugares tranquilos y baratos en el campo, en donde tres meses podrían significar la finalización de varios capítulos. Solo podían estar en la casa de las tres hermanas hasta septiembre.

Atravesamos el bosque por una empinada pista de tierra y encontramos la pensión. Una mujer joven y su esposo estaban esperándonos y enseguida nos condujeron hasta una mesa larga en la que otros huéspedes estaban ya comiendo. La habitación era grande; tenía el suelo de madera, sin alfombras de ningún tipo, y unos grandes ventanales que se

asomaban a la llanura por encima de los empinados prados del otro lado del bosque. No era muy diferente del comedor de un albergue de juventud, a excepción de que los bancos tenían cojines y había flores en las mesas. Las dos habitaciones eran idénticas, una al lado de la otra; el cuarto de baño estaba enfrente de ambas, en el mismo rellano. Las dos eran estrechas; tenían una cama pegada a la pared, un lavabo, un austero armario y en la pared del fondo una ventana con una vista que abarcaba kilómetros y kilómetros de paisaje. "Puedes poner una mesa frente a la ventana y trabajar aquí." "Sí, sí", dijo él. "Terminarás el libro". "Tal vez no lo acabe, pero podría darle un buen empujón". "Tienes que cogerla", dije yo.

Fuimos a pasear juntos, el paseo por el bosque que daría todas las mañanas. Le pregunté por qué en el primer volumen de sus memorias había utilizado varios estilos bien diferenciados.

"Cada estilo pertenece a una persona diferente".

"¿A un diferente aspecto de ti mismo?"

"No, más bien pertenecen a seres diferentes".

"¿Y esos seres diferentes coexisten o cuando hay uno que predomina los otros permanecen ausentes?"

"Están presentes todos al mismo tiempo. Ninguno puede desaparecer. Los dos más fuertes constituyen mi personalidad violenta, extremista, arrebatada; y el otro, el ser distante y escéptico que hay en mí".

"¿Discuten los unos con los otros en tu cabeza?"

“No”.

(Tenía una manera peculiar de decir “no”, como si hubiera considerado en profundidad esta cuestión hacía largo tiempo y tras una larga y paciente investigación hubiera llegado a esta conclusión.)

“Se observan —continuó—. Un escultor, Alfred Hrdlicka, ha esculpido mi cabeza en mármol. Parezco mucho más joven de lo que soy. Pero de todas maneras puedes ver en ella las dos personalidades que predominan en mí: cada una de ellas se corresponde con un lado de la cara. Uno se parece tal vez a Danton; el otro tiene algo de Voltaire”.

Sin dejar de caminar, me cambié de lado para examinar su rostro, primero desde la derecha y luego desde la izquierda. Los ojos eran diferentes, una diferencia que se veía confirmada por la existente entre las comisuras de la boca a un lado y al otro de su rostro. El lado derecho era tierno y salvaje. Él había mencionado a Danton. Pero yo pensé más bien en un animal: algún tipo de cabra, quizá, ligera de movimientos, o posiblemente una gamuza. El lado izquierdo era escéptico y, al mismo tiempo, mucho más duro: juzgaba, pero se reservaba sus opiniones, llamaba a la razón con una certeza inquebrantable. El lado izquierdo habría sido inflexible, de no haberse visto obligado a vivir con el derecho. Volví a cambiar de lado para comprobar lo que acababa de observar.

“¿Y la fuerza relativa de ambos ha estado siempre

equiparada?”, pregunté.

“El ser escéptico se ha hecho más fuerte —dijo—, pero también hay otras personalidades en mí”. Me tomó del brazo sonriendo y añadió, como tranquilizándome: “¡Su hegemonía no es total!”.

Dijo esto un poco jadeante y con una voz ligeramente más profunda de la suya normal; era la voz con la que hablaba cuando se emocionaba, por ejemplo, al abrazar a una persona querida.

Andaba de una forma peculiar. Sus caderas se movían envaradas, pero, por lo demás, su paso era el de un joven, ágil, ligero, al ritmo de sus pensamientos. “Este libro de ahora —dijo— está escrito en un solo estilo: despegado, racional, frío”.

“¿Porque es posterior?”

“No, sencillamente porque en realidad en él no hablo de mí. Trata de un período histórico. El primer volumen trata además de mí y no podría haber dicho la verdad si lo hubiera escrito todo utilizando la misma voz. Ninguno de los seres diferentes que hay en mí se encontraba por encima de la lucha de los otros y, por consiguiente, ninguno de ellos podría haber contado la historia con imparcialidad. Las categorías en las que solemos dividir los diferentes aspectos de la experiencia —así, por ejemplo, alguna gente me dice que no debería haber hablado del amor y del Comintern en el mismo libro— existen principalmente porque les resultan

cómodas a los mentirosos.”

“¿Alguna de tus personalidades oculta a las demás sus decisiones?”

Tal vez no oyó la pregunta. Tal vez quería decir lo que dijo, independientemente de cuál fuera la pregunta.

“Mi primera decisión —dijo— fue no morir. Cuando era niño y estaba enfermo, y la muerte rondaba alrededor de mi cama, decidí que quería vivir”.

En el camino de vuelta, pasamos por Graz, y me paré en una librería: quería encontrar un ejemplar de los poemas del poeta serbio Miodrag Pavlović para regalárselo a Ernst. En algún momento en el transcurso de la tarde, Ernst había dicho que ya no escribía poemas y que había dejado de ver el objetivo de la poesía. “Puede que tenga una idea anticuada de la poesía”, añadió. Yo quería que leyera los poemas de Pavlović. Le di el libro al volver al coche. “Ya lo tengo”, dijo. Pero me puso una mano en el hombro. Por última vez sin sufrir.

Íbamos a cenar en un café del pueblo. Al salir de su habitación, Ernst, que iba bajando las escaleras detrás de mí, exhaló de repente un grito apagado. Me volví de inmediato. Tenía ambas manos apretadas contra la parte inferior de la espalda. “Siéntate —le dije—, tumbate”. No pareció darse cuenta. Tenía la vista fija en la distancia. Su atención estaba allí, no aquí. En ese momento pensé que se debía a que el dolor era muy fuerte. Pero, al parecer, se le pasó enseguida.

Siguió bajando las escaleras al mismo ritmo que de costumbre. Las tres hermanas nos esperaban en la puerta para darnos las buenas noches. Nos paramos un momento a charlar. Ernst explicó que le había dado un pinchazo reumático en la espalda.

Se le sentía curiosamente distante. Ya fuera porque conscientemente sospechaba lo que le había sucedido, ya fuera porque la gamuza que había en él, el animal que tanta fuerza tenía en su personalidad, había partido ya en busca de un lugar apartado para morir. Me pregunto si no estaré utilizando ahora una visión retrospectiva. No lo creo. Ya se había alejado de nosotros.

Atravesamos el jardín charlando, y dejamos atrás el sonido del agua. En el café, nos sentamos en la mesa de costumbre. Había algunos parroquianos. Luego se fueron. El patrón, un hombre a quien solo le interesaba el ojeo y la caza de venados y era un tanto agarrado en la gestión de su establecimiento, apagó dos de las luces y fue en busca de nuestra sopa. Lou se puso furiosa y le gritó. El no oyó. Entonces ella se levantó, pasó detrás de la barra y volvió a encenderlas. “Yo hubiera hecho lo mismo”, dije. Ernst sonrió mirando a Lou y luego a Anya y a mí. “Si tú y Lou vivierais juntos —dijo—, sería una combinación explosiva”.

Cuando vino el segundo plato, Ernst no pudo probarlo. El patrón se acercó a preguntar si no estaba bueno. “Está muy bien presentado —respondió Ernst, sosteniendo el plato con

la comida intacta delante de él— y excelentemente cocinado, pero creo que no podré comérmelo”. Estaba pálido, y dijo que le dolía la parte baja del estómago.

“Volvamos”, sugerí yo. De nuevo, como respuesta a mi sugerencia, volvió a fijar la vista en la distancia. “Todavía no —respondió—, dentro de un rato”.

Terminamos de cenar. Apenas se tenía de pie, pero insistió en que no necesitaba ayuda. De camino hacia la puerta, me puso una mano en el hombro, como había hecho antes en el coche. Pero expresaba algo muy diferente. Y el roce de su mano ahora era todavía más ligero.

No habíamos recorrido ni un kilómetro cuando dijo: “Me parece que me voy a desmayar”. Detuve el coche y lo sostuve rodeándolo con el brazo; su cabeza cayó desmayada sobre mi hombro. Respiraba con dificultad. Con el ojo izquierdo, el ojo escéptico, me miró fijamente a la cara. Una mirada escéptica, interrogativa, inquebrantable. Un momento después era una mirada vaga.

Anya hizo una seña a un coche que pasaba y regresó al pueblo en busca de ayuda. Volvió en otro coche. Cuando abrió la puerta del nuestro, Ernst intentó salir. Fue su último movimiento instintivo: ser ordenado, voluntarioso, pulcro.

Cuando llegamos a la casa, la noticia nos había precedido, y la verja ya estaba abierta, de modo que pudiéramos entrar en el coche hasta la puerta.

El joven que había traído a Anya desde el pueblo llevó a

Ernst a cuestas hasta el interior de la casa y lo subió a su habitación. Yo iba detrás de ellos sosteniéndole la cabeza para que no se diera con las jambas de las puertas. Lo echamos en la cama. Hicimos mil cosas inútiles intentando ocupar el tiempo mientras esperábamos la llegada del médico. Pero incluso esa espera no era más que un pretexto. No había nada que hacer. Le dimos masaje en los pies, le pusimos una bolsa de agua caliente, le tomamos el pulso. Le pasé la mano por la frente gélida. Sobre la sábana blanca, sus manos bronceadas, cerradas sin fuerza, parecían separadas del resto del cuerpo. Se diría que habían sido amputadas a la altura de las muñecas. Al igual que se cortan las patas delanteras de un animal muerto en el bosque.

Llegó el médico. Era un hombre de unos 50 años. Cansado, pálido, sudoroso. Iba vestido como un campesino, sin corbata. Parecía un veterinario. “Sosténgale el brazo —dijo— mientras le pongo una inyección”. Introdujo la fina aguja en la vena, de forma que el líquido fluyera por ella como el agua a lo largo de la conducción de madera que atravesaba el jardín. En ese momento estábamos solos en la habitación. El médico meneó la cabeza. “¿Qué edad tiene?”. “73”. “Parece mayor”, dijo.

“Vivo no aparentaba su edad”, respondí yo.

“¿Había tenido un infarto antes?”

“Sí”.

“Esta vez no tiene ninguna posibilidad”, dijo.

Lou, Anya, las tres hermanas y yo nos reunimos alrededor de su cama. Ya se había ido.

Además de pintar escenas de la vida cotidiana en las paredes de las tumbas, los etruscos tallaban en las tapas de los sarcófagos una figura de tamaño natural, que representaba a la persona muerta. Por lo general, estas figuras están reclinadas, apoyadas sobre un codo y con los pies y las piernas distendidos, como si estuvieran reposando en un diván, pero tienen la cabeza y el cuello vigilantes y su mirada parece clavada en la distancia. Los etruscos labraron miles de tallas de este tipo; todas ellas están ejecutadas con rapidez y responden más o menos a una fórmula fija. Pero por estereotipado que sea todo lo demás, no deja de sorprendernos la atención con la que miran a lo lejos. Dado el contexto, la distancia es seguramente temporal, más que espacial: es el futuro que los muertos proyectaron en vida. Tienen la vista fija en esa distancia como si pudieran alargar la mano y tocarla.

Yo no puedo tallar un sarcófago. Pero creo que hay ciertas páginas de Ernst Fischer en las que el escritor adopta una postura parecida y alcanza una clase similar de expectación.

Gabriel García Márquez: ***el secretario de la muerte la vuelve a leer***

Un buen amigo mío se suicidó anteayer haciéndose volar la tapa de los sesos. Hoy su muerte hace que se agolpen en mi cabeza mil recuerdos de su vida, que ahora veo tal vez no más claramente, pero sí con más certeza que antes. La vida, cuando está siendo vivida, siempre tiende a simplificar; por eso, algunas historias se cuentan con el fin de oponerse al oportunismo de tales simplificaciones. En cierto sentido, una historia no va a ninguna parte: se limita a *estar ahí*, al igual que el amigo que me ha dejado está ahora en mi imaginación.

Estas sencillas ideas están relacionadas con el nuevo libro de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, ya sea en lo que se refiere a la historia en sí misma o la forma de contarla. Quiero tomar principalmente en consideración esta última, porque García Márquez es un narrador ejemplar en una tradición ya rara para quienes vivimos en la cultura de la OTAN. Comprendiendo un poco mejor la forma de narrar de García Márquez, tal vez podamos saber un poco más acerca de la mayor parte de los pobladores del mundo, e incluso sobre nuestro propio futuro, cuando nuestra cultura caiga en pedazos.

Como otros cuentos suyos, este transcurre en algún lugar de Colombia, el país natal de García Márquez. Es muy corto, apenas 120 páginas. Al igual que *El otoño del patriarca*, este

trata de la muerte, de una muerte violenta. La narración, contada con la perspectiva de hoy, describe lo que sucedió entre las 5.30 y las 6.30 de una mañana de febrero hace un cuarto de siglo, cuando Santiago Nasar —de ascendencia árabe y en ese momento aquejado de una inmensa resaca a resultas de la juerga en que había acabado la boda celebrada la tarde anterior— es acuchillado después de que el desconsolado novio descubriera que la novia no era virgen; acuchillado contra una de las dos puertas de su propia casa, que su madre, por lo general tan clarividente con los sueños de su hijo, había mandado cerrar sin darse cuenta, cortándole así la huida de los cuchillos de matarife de los dos hermanos Vica-rio, a quienes el honor había forzado a matar (pese a todos sus esfuerzos para prevenir a su víctima y, por consiguiente, para dejarle escapar) al hombre a quien su hermana Ángela, la novia, en un momento de verdad o de aberración —¿quién sabe?— había nombrado aquella noche como el que la había desflorado.

La historia es más austera que cualquier otra de las suyas. Se diría que fue escrita por un investigador ansioso por descubrir la pura verdad de un asunto. Pero al no ser un libro típico del protestantismo occidental, el modelo del investigador no es el detective, sino más bien el experto en jeroglíficos. Al igual que los pétalos de una margarita en torno a su cabezuela, las líneas de la investigación están centradas alrededor de un momento, que es el momento del asesinato

contra la puerta. Todo gira alrededor del instante en que Santiago Nasar (de 21 años, propietario de un rancho y halconero), aterrado, llama a gritos a su madre por última vez.

¿Y qué es lo que espera descubrir García Márquez con todos estos cortos, finos pétalos de investigación? Nunca una motivación psicológica. Nunca una inocencia o culpabilidad legal. Nunca un proceso de causa y efecto. Nunca la patología de la embriaguez o la sexualidad. Nunca una historia de éxito o fracaso. Solo quiere demostrar lo que puede haber sucedido aquella madrugada en la plaza pública cuando el pueblo ya estaba despierto y en la calle; porque si lo demuestra y si nos permite a quienes lo escuchamos hacernos una idea de lo que puede haber sucedido, es posible que el destino de todos los implicados —Nasar, su novia, su madre, los dos hermanos que vengan de mala gana el honor de su hermana, la novia y el novio— resulte engarzado (como una piedra preciosa en un anillo) en todo su misterio. Las novelas de detectives se proponen resolver un misterio. La *Crónica de una muerte anunciada* se propone preservarlo.

Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer

misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir vi-
viendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que
le había asignado la fatalidad.

De todos mis contemporáneos, García Márquez es el que
más admiro. Tal vez no sea una admiración desinteresada. En
algunos países, los críticos han comparado mi ficción más
reciente con la suya, y es cierto que yo no lo considero como
lo haría un crítico, sino como a un colega en el arte de la
narración.

¿Pero qué arte es ese? García Márquez se propone pre-
servar un misterio. ¿Quiere esto decir que es un oscurantista
que se aprovecha o disfruta de la mistificación por la mistifi-
cación? Tal acusación sería absurda en su caso; García Már-
quez es también un gran periodista profesional compro-
metido en la explicación de los mitos ideológicos y en la
lucha por el derecho democrático a estar informado. Habla
de "la misión que la fatalidad nos ha asignado". Y, sin em-
bargo, su sentido de la historia es sin duda marxista. ¿Cuál es
la forma y la tradición de la narración que reconcilia lo que
nos han enseñado a ver como contradicciones irrecon-
ciliables?

Un momento de reflexión basta para demostrar que toda
historia basada en la vida real empieza, para el narrador, con
su final. La historia de Dick Whittington se convierte verdade-
ramente en historia cuando por fin llega a ser alcalde de Lon-
dres. La historia de Romeo y Julieta empieza de verdad

después de su muerte. La mayoría, si no todas, las historias empiezan con la muerte del protagonista. Es en este sentido en el que podemos decir que los narradores son los secretarios de la muerte. Es la muerte quien les entrega el archivo. Este está lleno de hojas de papel uniformemente negras, pero ellos tienen ojos para leerlas, y es partiendo de tal archivo cómo construyen la historia para los vivos. La cuestión de la inventiva, en la que tanto insisten ciertas escuelas de crítica moderna y ciertos estudiosos, resulta aquí claramente absurda. Todo lo que los narradores necesitan, o tienen, es la capacidad para leer lo que está escrito sobre negro.

Pienso en una pintura de Rembrandt conservada en La Haya que representa a Homero ciego; es la imagen suprema de uno de estos secretarios. Me gusta la idea de imaginar al lado de esta pintura una fotografía de García Márquez, con su cara de *bon vivant* y su insultante energía. No hay nada de pretencioso en esta comparación: nosotros, los secretarios de la muerte, acarreamos el mismo sentido del deber, el mismo pudor oblicuo (nosotros hemos sobrevivido; los mejores nos han dejado) y el mismo oscuro orgullo que no nos pertenece más de lo que lo hacen las historias que contamos. Sí, me gusta imaginar esta foto colgada al lado de aquella pintura.

Es significativo que el libro reciba el nombre de crónica. La tradición narrativa de la que hablo tiene muy poco que ver con la novela. La crónica es pública y la novela es privada. La

crónica, al igual que el poema épico, vuelve a narrar de una forma más memorable lo que por lo general ya se sabe; la novela, por el contrario, revela lo que es secreto en una familia de vidas privadas. El novelista hace una seña furtiva al lector invitándole a entrar en el domicilio privado y allí, llevándose los dedos a los labios en ademán de silencio, observan juntos. El cronista cuenta su historia en la plaza del mercado compitiendo con el clamor de todos los demás vendedores: su triunfo ocasional consiste en crear un silencio en torno a sus palabras.

Así pues, el novelista y el narrador son diferentes, y es obvio que pertenecen a períodos históricos distintos y que las clases dominantes a las que se oponen o con las que colaboran no son las mismas en ambos casos. Y, sin embargo, existe asimismo una distinción interna relacionada con el tiempo de la narración. Las novelas se inician con el drama de la esperanza: las esperanzas en las que los protagonistas cifran sus vidas. La novela, como forma, no se presta al relato de las vidas de los más desvalidos. (Dickens rescata a los más indigentes de sus personajes a fin de que puedan convertirse en personajes de una novela.) Y así, los tiempos de la novela, o más bien del corazón del lector de novelas, son el futuro o el condicional. Las novelas tratan del devenir.

El tiempo de la crónica, del relato del narrador, es el presente histórico. La historia se refiere insistentemente a lo que

ya ha acabado, pero lo hace de tal modo que pueda preservarse, aunque ya haya sucedido. Este preservar no es tanto una cuestión de recuerdos como de coexistencia del pasado con el presente. Las crónicas épicas tratan del ser. El instante del asesinato de Santiago Masar, ese momento a las 6.30 de una mañana hace 25 años, sigue estando presente.

Tal vez, esto hace que la historia suene prodigiosa. Aquellos que conocen la obra de García Márquez no lo creerán, y tienen razón. En realidad, este es el más cotidiano, el más ordinario, de todos sus libros. Todos los personajes son pequeño burgueses de una ciudad de provincias. Sus preocupaciones cotidianas son cortas de miras, triviales. No hay en todo el libro ni una sola inclinación noble. Cuando se dirige hacia su muerte, Santiago Nasar (quien, en mi opinión, no sedujo a Ángela y moriría absurdamente por un acto que nunca cometió) está todavía calculando, con una curiosidad un tanto inútil (en unos segundos esa inutilidad adquirirá la cualidad de un paraíso), cuánto le habrá costado exactamente al novio el convite de la boda celebrada la tarde anterior.

No obstante, todos los personajes de la historia (¿era acaso diferente en la vida real?) tienen otra dimensión; una dignidad que nada tiene que ver con el poder, sino con la manera en que viven su destino. Esto no entraña ni pasividad ni renuncia a la elección. La noción de destino confunde al novelista occidental únicamente porque piensa que este existe en el mismo tiempo que el libre albedrío. Pero existe en un

tiempo diferente, en el que, casi de forma literal, todo ha sido dicho y hecho.

Para decirlo con toda sencillez, esta es una historia sobre la gente contada a la gente que todavía cree que la vida es una historia. Nadie escoge su propia historia. Pero, por definición, toda historia vivida u oída tiene un significado. El preguntarse si este significado es objetivo o subjetivo no es sino salirse del círculo formado por los oyentes. Preguntar cuál es el significado es preguntar por lo indecible. No obstante, la fe en el significado promete una cosa, y es que este, necesariamente, ha de poderse compartir.

Estas historias comienzan con la muerte, pero nunca acaban en abandono. Cuando llama a gritos a su madre por última vez, Santiago Nasar está sufriendo una soledad terrible. Durante más de 20 años, Ángela vivirá sola con su secreto y sus recuerdos. Al final, su agraviado y desconsolado esposo, quien nunca llegaría a abrir ni una siquiera de las miles de cartas que ella le fuera enviando, vuelve a vivir con ella: tal era la soledad de ambos durante todos esos años. Hay una soledad amarga, pero no hay abandono, pues todos están comprometidos en una interminable lucha por vislumbrar algo más allá del absurdo. Todos están leyendo, pero no es un libro lo que leen. De la misma manera, leo yo la vida de mi amigo, que se acaba de suicidar cuando, a mi parecer, más feliz era.

Roland Barthes: dentro de la máscara

Hay en Francia una colección de libros ilustrados sobre la vida y la obra de autores y todo tipo de creadores; la gama es muy extensa, se puede encontrar en ella tanto a Aristófanes como a Borís Pasternak. Cada volumen incluye además de la biografía del autor en cuestión, una serie de citas escogidas de sus obras. Son unos libros baratos, y se dirigen a un público muy amplio; su objetivo —al que contribuyen las ilustraciones— es dar a conocer al público en general a ciertos escritores. La idea del álbum familiar desempeñó posiblemente un papel importante en la concepción de la colección.

Roland Barthes empieza así su libro:

Para comenzar, he aquí algunas imágenes: ellas son la porción de placer que el autor se otorga a sí mismo al terminar su libro. Es un placer de fascinación (y por ello mismo bastante egoísta). Solo he conservado las imágenes que me dejan estupefacto, sin yo saber por qué (esta ignorancia es característica de la fascinación, y lo que diré de cada imagen no será nunca sino imaginario).¹

Es necesario explicar la diferencia de contexto —y Barthes, quien hacía mucho hincapié en él, sería el primero en hacerlo—, ya que cuando el mismo libro se publica a un precio casi ocho veces más alto y como único título de este tipo, se convierte en un objeto diferente. Y es muy probable que esta

diferencia haga que el ejercicio de escribir el libro parezca mucho más egocéntrico de lo que es realmente. La editorial McMillan le ha dado al libro un sello aristocrático.

El libro, sin embargo, es muy original, y su originalidad no se pierde ni siquiera después de semejante transformación. La originalidad no es el resultado, como se dice en la solapa, de que en él Barthes hable con tanta libertad de sí mismo. Es original porque equivale a un cuestionamiento original: es un libro en el que se permite que el lenguaje cuestione la historia de una vida intelectual y asimismo al sujeto cuya vida describe. Es, si se quiere, una confesión del lenguaje de Barthes. Y él cree que el lenguaje de una persona (la forma peculiar en la que se despliega en torno al centro de su conciencia) es, entre otras cosas, una proyección del cuerpo de esa persona:

Diferente a la sexualidad de segunda mano, lo sexy de un cuerpo (que no es su belleza) depende de que sea posible marcar (fantasmar) en él la práctica amorosa a la cual se le somete en pensamiento (se me ocurre precisamente esta, y no tal otra). Asimismo, distinguidas dentro del texto, se diría que hay *frases sexy*: frases que turban por su aislamiento mismo, como si detentaran la promesa que se nos hace a nosotros, lectores, de una práctica de lenguaje, como si fuéramos a buscarlas en virtud de un goce que sabe lo que quiere.

El libro consta de una sección que contiene fotografías a partir de las cuales Barthes se cuestiona sobre su infancia. (Nació en 1915 y pasó los primeros 15 años de su vida en Bayona.) A esta sección le siguen 140 páginas de consideraciones breves e independientes, cada una de ellas encabezada por un título. Yo diría que pueden leerse en cualquier orden. No se repiten, pero se conectan, y esta conexión constituye su unidad. Cuando se conectan, se puede trazar su práctica lingüística hasta el muchacho de Bayona, y cuando se desconectan se dirigen de una forma desconcertante a los lenguajes (político, psicológico, retórico, sexual, científico) que han contribuido a la formación de algunos de nosotros, europeos. Por ejemplo:

El regreso como farsa: profundamente impresionado, otra vez, e impresionado para siempre, por aquella idea de Marx de que en la Historia, la tragedia regresa a veces *como farsa*. La farsa es una forma ambigua, pues deja que se perciba en ella la figura de lo que repite irrisoriamente; así en el caso de la *Contabilidad*: valor fuerte en la época en que la burguesía era progresista, rasgo mezquino cuando esta burguesía se ha vuelto triunfante, juiciosa, explotadora; lo mismo pasa con lo “concreto” (coartada de tantos sabios mediocres y políticos pedestres), que no es más que la farsa de uno de los valores más altos: la exención de sentido.

No es posible definir en una reseña de este tipo los términos mediante los cuales Barthes se interroga a sí mismo. Lo máximo que se puede decir es que a Barthes le interesan los puntos ciegos del lenguaje, y los espacios en los que no se pueden emplear las palabras tal como se utilizan conforme a la convención. Para explorar este interés tiene que “tomar prestadas” palabras, y esto en ocasiones conlleva cierta oscuridad. Y, a veces, el esfuerzo que encierra parece desproporcionado con respecto a la extensión del espacio sugerido. Cuando sucede esto, uno recuerda lo privilegiado que es Barthes (europeo, miembro de la élite intelectual parisiense, cómodo con su situación). Pero él es el primero en reconocerlo, y utiliza su privilegio para alcanzar ese hábito de cuestionarse que es un producto del ocio y simultáneamente de la disciplina. (Puede que la esperanza que inspira a Barthes no esté muy lejos de la de André Gide.) Nadie puede desmascarar a Barthes porque, antes de terminar el párrafo, él mismo se ha quitado la máscara para mostrar cómo es desde dentro.

El adjetivo

Tolera mal toda imagen de sí mismo, sufre si es nombrado. Considera que la perfección de una relación humana depende de esa vacancia de la imagen: abolir entre los dos, entre el uno y el otro, *los adjetivos*; una relación que se adjetiva está del lado de la imagen, del lado de la

dominación y de la muerte.

De no ser por lo descabellado de su precio, recomendaría ampliamente este libro. La experiencia de conocer a Barthes es inestimable. Me imagino que es un maestro excelente y un buen amigo. Sus puntos de divergencia son muchas veces pequeños e incluso valiosos. Su escritura, en su orgullo y su reticencia, es altamente estética. Sus conclusiones son en muchas ocasiones utópicas. La más utópica de sus creencias es que de alguna manera el lenguaje puede redimir el alma. Pero merece confianza. Y eso no es muy común. No es un oportunista. No repite lo que han dicho otros. Y en su búsqueda de la verdad siempre se siente inclinado hacia lo que no ha sido revelado previamente: el interior de la máscara, el lado interno de las palabras.

1 Este capítulo es una reseña de la edición inglesa (*Roland Barthes*, MacMillan, Londres, 1977) del libro: Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, París, 1975 (versión castellana: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1978). Todas las citas de este capítulo corresponden a este libro.

Navegando en la corriente joyceana

La primera vez que navegué por el *Ulises* de James Joyce tenía 14 años. Utilizo el término *navegar* en lugar de *leer* porque, como ya nos lo recuerda su título, el libro es un océano: no se lee, se navega. Como todos los que han pasado una infancia solitaria, a los 14 años yo tenía una imaginación adulta, preparada para hacerme a la mar; lo que me faltaba era experiencia. Ya había leído *Retrato del artista adolescente*,¹ y su título era el título honorario que me daba a mí mismo, en mis ensoñaciones, una especie de coartada o de salvoconducto para presentar cuando los mayores, o uno de sus agentes, me pedían explicaciones.

Era el invierno de 1940-1941. Joyce se estaba muriendo en Zúrich de una úlcera gastroduodenal. Pero eso yo no lo sabía entonces. No creía que fuera mortal. Sabía qué aspecto tenía e incluso que padecía de la vista; no lo imaginaba como un dios, pero en sus palabras, en sus interminables idas y venidas, sentía que estaba siempre presente. Y por ello no expuesto a la muerte.

El libro me lo había pasado un amigo que era un profesor subversivo. Se llamaba Arthur Stowe. Yo le llamaba Stowbird (pájaro clandestino). A él se lo debo todo. Fue él quien me echó una mano a la que agarrarme para salir del sótano en el que había sido educado, un sótano de tabúes, de normas, de convencionalismos, de *idées reçues*, de prohibiciones y

miedos en el que nadie se atrevía a preguntarse nada y en el que todos utilizaban todo su valor —porque valor no les faltaba— para someterse a lo que fuera sin protestar. Era la edición inglesa publicada en Francia por la editorial Shakespeare and Co. Stowbird la había comprado en su último viaje a París antes de que estallara la guerra. Solía llevar una larga gabardina y una boina negra compradas en la misma ocasión.

Cuando me lo dio, yo creía que era un libro prohibido en Inglaterra, aunque en realidad ya no lo era. Sin embargo, para mí, el muchacho de 14 años, su “ilegalidad” era una prueba de la evidente calidad literaria del libro. Y en eso, tal vez, no me equivocaba. Estaba convencido de que la legalidad era un pretexto o una pretensión arbitraria. Necesaria para el contrato social, indispensable para la supervivencia de la sociedad, pero contraria a la mayor parte de la experiencia. Lo sabía por instinto, y cuando leí el libro por primera vez, mi entusiasmo fue en aumento al comprobar que su supuesta ilegalidad como objeto quedaba más que confirmada por la ilegitimidad de las vidas y almas contenidas en el relato.

Mientras leía el libro, se estaba librando una cruenta batalla sobre Londres y la costa meridional de Inglaterra. Todo el mundo creía que el país iba a ser invadido. El futuro era incierto. Entre las piernas me estaba haciendo hombre, pero era bastante posible que no llegara a vivir lo suficiente para descubrir cómo era la vida. No sabía cómo era la vida, claro

que no. Pero tampoco me creía, por supuesto, lo que me contaban, ya fuera en la clase de historia, por la radio o en el sótano.

Lo que me contaban eran pequeñeces que se perdían en la inmensidad de lo que no sabía y de lo que, tal vez, nunca sabría. No me sucedía lo mismo con *Ulises*. Este libro contenía esa inmensidad. No la fingía; la inmensidad lo impregnaba, manaba por él. Vuelve a parecer pertinente su comparación con un océano, pues, ¿no es acaso el libro más líquido que se haya escrito nunca?

He estado a punto de escribir: en aquella primera lectura no entendí muchas cosas. Pero sería falso. No entendí nada. Y no hubo párrafo que no me prometiera lo mismo: la promesa de que muy abajo, bajo las palabras, bajo las afirmaciones y los interminables juicios morales, bajo las opiniones y las lecciones y las jactancias e hipocresías de la vida cotidiana, las vidas de los adultos estaban compuestas de los mismos ingredientes de los que estaba hecho el libro: asaduras, despojos salteados en divinidad. La receta por excelencia.

Aun a aquella temprana edad, reconocí la prodigiosa erudición de Joyce. En cierto sentido, era la encarnación del Saber, pero del Saber despojado de toda solemnidad, el Saber que se quita el birrete y la toga para convertirse en juglar y bufón. Pero, quizá, más importante todavía me pareció entonces el tipo de compañía que se buscaba ese Saber: la

compañía de los insignificantes, de los que no tienen voz, de los publicanos y pecadores, como dice la Biblia, de la gente de baja estofa. *Ulises* rebosa ese desdén de los representados por aquellos que afirman (falsamente) representarlos y está plagado de las tiernas ironías de aquellos de quienes se dice (falsamente) que son unos perdidos.

Pero no se quedó ahí. Aquel hombre que me mostraba la vida que tal vez nunca llegaría a conocer, aquel hombre que nunca fue arrogante con nadie y que hasta hoy sigue siendo para mí el ejemplo del verdadero adulto —es decir, de la persona que conoce íntimamente la vida porque la ha aceptado como es—, aquel hombre no se quedó ahí, pues su *penchant* por los humildes le llevó a buscar la misma compañía dentro de cada uno de sus personajes: escuchaba sus estómagos, sus dolores, sus tumescencias; oía sus primeras impresiones, sus pensamientos sin censurar, sus divagaciones, sus oraciones sin palabras, sus desabridos gruñidos y sus agitadas fantasías.

Un día del otoño de 1941, mi padre, que debía de llevar algún tiempo preocupado por mí, vigilándome, decidió echar un vistazo a los libros que tenía en la estantería al lado de la cama. Y me confiscó cinco, *Ulises* entre ellos. Aquella misma noche me dijo lo que había hecho y añadió que los había guardado en la caja fuerte de su oficina. Por entonces estaba realizando una importante tarea bélica para el gobierno cuyo

objetivo era incrementar la producción industrial. Me imaginé mi ejemplar de *Ulises*, con la etiqueta de *altamente confidencial*, guardado bajo llave junto con las carpetas de secretos gubernamentales.

Me puse furioso como solo puede ponerse un adolescente. Me negué a comparar el dolor de mi padre con el mío, como él me había dicho que hiciera. Le hice un retrato —el cuadro más grande que había pintado hasta la fecha—, en el que le di un aspecto diabólico, unos colores mefistofélicos. Sin embargo, pese a mi rabia, tuve que terminar reconociendo algo más: la historia del libro confiscado y del padre preocupado por el alma de su hijo, de la caja fuerte y los archivos gubernamentales podría haber sido sacada del libro en cuestión y habría sido narrada con ecuanimidad y sin odio.

Hoy, 50 años después, sigo viviendo la vida en cuya preparación tanto contribuyó la lectura de Joyce, y me he convertido en escritor. Fue él quien me enseñó, cuando yo nada sabía, que la literatura es enemiga de toda jerarquía y que separar los hechos de la imaginación, el suceso de los sentimientos, al protagonista del narrador es quedarse en tierra, no llegar a hacerse a la mar.

Bajo la marea creciente vio las algas retorcidas elevarse lánguidamente y balancear brazos reluctantes, subiéndose las enaguas, en agua susurrante meciendo y volviendo a

lo alto esquivas frondas de plata. Día tras días: noche tras noche, elevadas, sumergidas, dejadas caer. Señor, están fatigadas: y, en respuesta al susurro, suspiran. San Ambrosio lo oyó, suspiro de hojas y olas, esperando, aguardando la plenitud de los tiempos, *diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit*. Reunidas para ningún fin: vanamente soltadas luego, fluyendo allá, volviéndose atrás: telar de la luna. Fatigadas también a la vista de amantes, hombres lascivos, una mujer desnuda resplandeciendo en su reino, ella atrae hacia sí una redada de aguas.²

1 Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916] (versión castellana: *Retrato del artista adolescente*, Lumen, Barcelona, 1976) [N del Ed.].

2 Joyce, James, *Ulyses* [1922] (versión castellana: *Ulises*, Lumen, Barcelona, 1989) [N. del Ed.].

Un regalo para Rosa Luxemburg

¡Rosa! Te conozco desde que era un niño. Y ahora tengo dos veces la edad que tenías tú cuando te golpearon hasta la muerte en enero de 1919, unas semanas después de que fundaras el Partido Comunista Alemán junto con Karl Liebknecht.

Muchas veces apareces en la página que estoy leyendo, y a veces en la que estoy intentando escribir: apareces para reunirme conmigo con una sonrisa, saludándome con un leve movimiento de cabeza. Ninguna página ni ninguna de las celdas en las que te encerraron repetidamente pudieron contenerte.

Quiero enviarte algo. Antes de que me lo dieran a mí, este objeto estaba en la ciudad de Zamośc, en el sureste de Polonia, la ciudad en la que naciste y donde tu padre se dedicaba al negocio de la madera. Pero esa no es la única conexión que guarda contigo el objeto en cuestión.

El objeto pertenecía a una amiga polaca que se llamaba Janine. Ella vivía sola, no en una elegante plaza principal, tal como tú hiciste en los dos primeros años de tu vida, sino en una pequeña casa suburbana a las afueras de la ciudad.

La casa de Janine y su minúsculo jardín estaban llenos de macetas. Incluso las había en el suelo de su dormitorio. Y nada le gustaba más cuando alguien iba a visitarla que irle señalando al visitante, con su mano añosa de trabajadora, las

particularidades de cada una de las plantas. Sus plantas le hacían compañía. Charlaba y bromeaba con ellas.

Aunque no hablo polaco, el país europeo donde quizá me sienta más cómodo es Polonia. Comparto con su gente algo parecido a su orden de prioridades. A la mayoría no les interesa el poder porque conocen bien toda la mierda que puede haber en él. Son expertos en sortear los obstáculos. Se las apañan como pueden, y para ello no paran de inventarse trucos. Respetan los secretos. Tienen memoria. Hacen una maravillosa sopa de acederas con acederas silvestres. Y siempre quieren estar alegres.

Algo así dices tú en una de tus furiosas cartas desde la cárcel. La autocompasión te hacía enfadar, y respondías a una carta quejumbrosa de un amigo. “Ser un ser humano”, dices,

es lo más importante, por encima de todo lo demás, y eso significa ser firme y claro y alegre, sí, alegre, a pesar de todo y de nada, porque quejarse solo es para los débiles. Ser un ser humano significa lanzar con alegría toda tu vida a la gigantesca balanza de la suerte, si ha de ser así, y, al mismo tiempo, regocijarse con la luz de cada día y la belleza de las nubes.

Durante los últimos años ha aparecido en Polonia un nuevo tipo de negocio, y los que se dedican a él reciben el nombre de *stacz*, que significa “guardar el sitio”. Uno paga a un

hombre o a una mujer para que haga cola por ellos, y después de horas (la mayoría de las colas son muy largas), cuando el *stacz* ha llegado al principio, la persona que le ha pagado lo sustituye. Las colas pueden ser para comprar algún alimento o utensilio de cocina, para tramitar algún tipo de licencia, para que te sellen un documento, para que te den azúcar o unas botas de goma...

No paran de inventarse trucos para salir adelante.

A principios de la década de 1970, mi amiga Janine decidió tomar un tren a Moscú, como lo habían hecho varios de sus vecinos. No era una decisión fácil. Solo uno o dos años antes, en 1970, había sido la masacre de Gdansk y de otras ciudades portuarias, donde el ejército y la policía polaca, bajo las órdenes de Moscú, había disparado contra los obreros de los astilleros en huelga, causando muchos muertos.

Tú los anticipaste, Rosa, anticipaste los peligros implícitos en la argumentación bolchevique contra toda razón: ya en 1918 lo previste en tu comentario sobre la Revolución Rusa:

Cuando la libertad es solo para los miembros del gobierno, solo para los miembros del Partido, aunque estos sean muy numerosos, no es libertad en absoluto. La libertad siempre ha de ser la libertad de quien piensa distinto de uno. No como resultado de una idea fanática de la justicia, sino porque lo que tiene de instructivo, de íntegro y

de purificador la libertad política depende de esta característica esencial, y su eficacia desaparece cuando la "libertad" se convierte en un privilegio especial.

Janine tomó el tren a Moscú para comprar oro. El oro en Moscú cuesta un tercio de lo que costaba en Polonia. Tras dejar la estación Belorussky, después de muchas vueltas terminó dando con el callejón, donde los joyeros que le habían indicado tenían anillos en venta. Ya había una larga cola compuesta de otras mujeres "extranjeras" esperando, como ella, para comprarlos. Por razones de orden y legalidad, cada una de esas mujeres tenía un número escrito con tiza en la mano que indicaba su puesto en la cola. Un policía se encargaba de escribirlos. Cuando llegó por fin al mostrador con sus rublos preparados, Janine compró tres anillos.

De camino de vuelta a la estación, vio el objeto que yo te quiero enviar a ti ahora, Rosa. Solo costaba 60 rublos. Lo compró sin pensárselo dos veces. Le había hecho gracia. Les daría conversación a sus macetas.

Tuvo que esperar mucho tiempo en la estación la salida de su tren. Tú las viste, Rosa, viste esas estaciones rusas que se convierten en campamentos de pasajeros en espera de sus trenes. Janine se puso uno de los anillos en el anular de su mano izquierda, y los otros dos los escondió en unos lugares más íntimos. Cuando llegó el tren y se montó, un soldado le ofreció un asiento en un rincón, y ella suspiró, aliviada;

podría echar una cabezada. No tuvo problemas en la frontera.

En Zamoś vendió los anillos por el doble de lo que le habían costado, y seguían siendo considerablemente más baratos que los que se podían comprar en cualquier joyería polaca. Una vez descontado lo que le había costado el billete de tren, Janine había hecho una pequeña fortuna.

El objeto que yo quiero enviarte lo puso en el alféizar de la ventana de la cocina.

El objetivo de una enciclopedia es reunir todo el conocimiento desperdigado en la faz de la tierra, demostrar el sistema general a la gente con la que vivimos y transmitirlo a la gente que vendrá después de nosotros, de modo que la obra de los siglos pasados no resulte inútil a los siglos que seguirán, que, al volverse más sabios, nuestros descendientes puedan ser también más virtuosos y más felices

Así explicaba Diderot en 1750 la enciclopedia que había ayudado a crear.

El objeto que está en el alféizar tiene algo de enciclopédico. Es una caja delgada de cartón del tamaño de una cuartilla. Tiene impreso en la tapa el grabado de un papamoscas acollarado, y debajo dos palabras rusas escritas en cirílico: ПÁJAROS CANTORES.

Abre la tapa. En el interior hay tres filas de cajas de cerillas, seis cajas en cada fila, y cada caja tiene una etiqueta con

la imagen, grabada en color, de un pájaro cantor diferente, 18 distintos, y debajo de cada grabado, en tipografía muy pequeña, el nombre del pájaro en ruso. Tú, que te hartaste de escribir en ruso, en polaco y en alemán, habrías sido capaz de leer los nombres. Yo no puedo: tengo que adivinarlo a partir de vagos recuerdos de mi esporádica experiencia como observador de pájaros.

La satisfacción de identificar un pájaro al vuelo, o cuando desaparece en un matorral, es extraña, ¿verdad? Implica una intimidad rara, momentánea, como si en ese instante de reconocimiento uno se dirigiera al pájaro a pesar del barullo y de la confusión de los otros eventos incontables; uno se dirige al pájaro por su mismísimo mote específico. ¡Lavandera! ¡Lavandera!

De los 18 pájaros de las etiquetas, yo reconozco tal vez cinco.

Las cajas contienen cerillas con la cabeza verde, 60 en cada caja, tantas como segundos en un minuto y minutos en una hora. Cada una, una llama en potencia.

“La clase proletaria moderna —escribiste— no lucha siguiendo un plan fijado en un libro de teoría; la lucha de los trabajadores modernos forma parte de la historia, del progreso social, y es en medio de la historia, en medio del progreso y de la lucha, como aprendemos cómo hay que pelear”.

La tapa de la caja de cartón lleva una breve nota

explicativa dirigida a los coleccionistas de etiquetas de cajas de cerillas (se llaman filumenistas) de la Unión Soviética de la década de 1970.

La nota proporciona la siguiente información: en términos evolutivos, las aves preceden a los animales; existen hoy en el mundo en torno a 5.000 especies de aves; en la Unión Soviética existen 400 especies de aves cantoras; generalmente son los machos los que cantan; las aves cantoras tienen al fondo de la garganta unas cuerdas vocales especialmente desarrolladas; suelen anidar en matorrales, en los árboles o en el suelo; contribuyen al cultivo de los cereales porque se comen, y así eliminan, enormes cantidades de insectos; recientemente se han identificado en las zonas más remotas de la Unión Soviética tres nuevas especies de gorrión cantor.

Janine puso la caja en el alféizar de la cocina. Disfrutaba mirándola y en invierno le recordaba el canto de los pájaros.

Cuando fuiste encarcelada por tu oposición vehemente a la I Guerra Mundial, oíste cantar a un herrerillo

que siempre se quedaba cerca de mi ventana, venía con los otros a comer y cantaba con diligencia su graciosa cancioncilla, *chichibay*, pero sonaba como la broma traviesa de un niño. Siempre me hacía reír y yo le contestaba con la misma llamada. Luego el pájaro desapareció con los demás al comienzo de este mes, sin duda para anidar

en otra parte. No lo había visto ni oído desde hacía semanas.

Ayer reconocí sus notas, procedentes del otro lado del muro que separa nuestro patio de otra parte de la prisión; pero el canto había cambiado considerablemente, pues llamaba tres veces en breve sucesión, *chichibay, chichibay, chichibay*, y entonces se callaba. Me llegó al corazón por lo mucho que decía su apresurado canto desde la distancia: era una historia completa de la vida de las aves.

Después de varias semanas, Janine decidió meter la caja en el armario que había debajo de las escaleras. Consideraba este armario una especie de refugio, lo más parecido que tenía a una despensa, donde guardaba una lata de sal, una lata de azúcar, una lata más grande de harina, una bolsita de *kasha*, y cerillas. La mayoría de las amas de casa polacas tienen una reserva semejante a esta como medio mínimo de supervivencia para el día en el que los estantes de las tiendas estén vacíos debido a alguna crisis nacional.

La siguiente crisis de este tipo fue en 1980. De nuevo comenzó en Gdansk, donde los trabajadores se pusieron en huelga en protesta por el alza de los precios, y su actividad generó el movimiento nacional Solidarność, que derribó el gobierno.

“La clase proletaria moderna —escribiste hace toda una vida— no lucha siguiendo un plan fijado en un libro de

teoría; la lucha de los trabajadores modernos forma parte de la historia, del progreso social, y es en medio de la historia, en medio del progreso y de la lucha, como aprendemos cómo hay que pelear.”

Cuando murió Janine en 2010, su hijo Witek encontró la caja en el armario de debajo de la escalera y la trajo a París, donde trabajaba como fontanero y albañil. La trajo para dár-mela a mí. Somos viejos amigos. Nuestra amistad comenzó jugando a las cartas noche tras noche. Jugábamos a un juego ruso y polaco que se llama “el imbécil”. En este juego, el primer jugador que pierde todas sus cartas es el que gana.

Witek adivinó que la caja me pondría a pensar.

Reconozco uno de los pájaros que hay en la segunda fila de cajas de cerillas, un pardillo, con su pecho rosado y dos rayas blancas en la cola. ¡Chooooell! ¡Chooooell!... A menudo, varios pardillos cantan en coro desde las ramas de un arbusto.

“Quien más ha hecho para devolverme la razón es un pequeño amigo cuya imagen adjunto. Este camarada de pico confiado, de frente empinada y mirada de saberlo todo se llama *Hypolais hipolais*, o, como se lo conoce vulgarmente, zarcero políglota”. Es 1917 y estás en la cárcel de Poznań, y así continúas tu carta:

El pájaro es un bicho excéntrico. No canta una canción o una melodía como los otros pájaros, sino que es un orador público por la gracia de Dios, y pontifica, dando sus

discursos al jardín, y siempre en una voz muy alta y llena de teatral excitación, atacando las transiciones y los pasajes con un patetismo extremo. Plantea las preguntas más imposibles, y luego se apresura a contestárselas él mismo, sin sentido alguno, haciendo las declaraciones más atrevidas, oponiéndose acaloradamente a opiniones que nadie ha dado, arremetiéndole contra unos y otros, para exclamar de pronto: “¿No os lo dije? ¿No os lo dije?”. E inmediatamente después advierte a quien quiera o no quiera oírlo: “¡Lo veréis! ¡Lo veréis!”. (Tiene la sana costumbre de repetir cada una de sus ingeniosas observaciones.)

La caja del pardillo, Rosa, está llena de cerillas.

“Las masas —escribías en 1900— son en realidad su propio líder, que crea dialécticamente sus propios procedimientos de desarrollo...”

¿Cómo enviarte esta colección de cajas de cerillas? Los matones que te asesinaron lanzaron tu cuerpo mutilado a uno de los canales de Berlín. Lo encontraron en el agua estancada tres meses después. Algunos dudaban de que aquel cadáver fueras tú.

Te las puedo enviar escribiendo, en estos tiempos oscuros, estas páginas.

“Yo era, soy, seré”, decías. Vives en el ejemplo que eres para nosotros, Rosa. Y aquí tienes, a tu ejemplo se la envío.

El crítico ideal y el crítico combativo

Considerándolo desde una perspectiva histórica amplia, es evidente que nuestro tiempo es un tiempo de amaneramiento y de decadencia. La subjetividad excesiva de la mayor parte de nuestro arte y de nuestra crítica lo confirma. No es difícil encontrar explicaciones históricas y sociales. Puede que esta óptica no tenga una aceptación unánime, pero no es una estupidez condenar una obra por burguesa, formalista o escapista.

Por otra parte, adoptando una perspectiva muy limitada, entenderás a cualquier artista. Cuando se acepta lo que están intentando hacer los artistas, resulta posible admirar su esfuerzo. La obra deja entonces de ser una prueba de la validez de las intenciones del artista: son sus intenciones las que deben probar la validez de su obra. Si quieres saber lo que se siente siendo X, sus cuadros te informarán mejor que cualquier otra cosa. Acepta que para él es preciso crear un tipo de mundo fluido en el que han desaparecido la solidez, el peso y la identidad, y entonces sus cuadros te causarán una profunda impresión.

La limitación que tiene la primera óptica es que tiende a ser demasiado mecánica. Para adoptar la perspectiva histórica del plazo largo, tienes que situarte fuera de tu tiempo y de tu cultura. Has de poner tu base en el pasado, en un futuro imaginario o en el centro de una cultura alternativa. Tu

opinión será probablemente acertada. Pero casi con toda certeza no verás los procesos que transforman tu tiempo. Tenderás a ver la dramática ruptura que existe entre la cultura con la que te identificas y la cultura que te rodea más claramente que la dialéctica que conduce hacia esa ruptura y desde ella. Te habrás dado cuenta, por ejemplo, de que el surrealismo era decadente, pero no habrás conseguido entender la manera en la que alimentó a Paul Éluard, quien se opuso después a cualquier tipo de decadencia. Es una perspectiva que da por supuesto que el período de uno está cerrado, en lugar de considerarlo un continuo.

La limitación de la segunda óptica es su subjetividad. Las intenciones cuentan más que los resultados. Juzgas la distancia recorrida en lugar de la distancia que aún es necesario recorrer. Piensas como si la historia comenzase de nuevo con cada individuo. Tienes la mente abierta pero cualquier cosa puede entrar en ella y parecer un factor positivo. Admitirás al genio y al necio, pero no serás capaz de distinguir al uno del otro.

De modo que lo necesario es combinar ambas perspectivas. Estarás entonces plenamente equipado para reconocer la peculiar transformación, cuando tiene lugar, que hace que la búsqueda de sus necesidades personales por parte de un artista se convierta en una búsqueda de la verdad. Tendrás la perspectiva histórica necesaria para valorar la verdad que el artista descubre, y también la capacidad imaginativa para

apreciar el camino que deberá recorrer hasta su descubrimiento. En teoría, una combinación así constituiría el equipamiento óptimo del crítico ideal. Pero esto es en realidad imposible.

Las dos perspectivas se oponen mutuamente. Estás exigiendo que el crítico esté al mismo tiempo en un lugar (la imaginación de X) y en todas partes (la historia). Le estás adjudicando el papel de Dios, que es, claro está, el papel que la mayoría de los críticos se asignan a sí mismos. Su única preocupación y su único temor es no comprender al próximo genio, el último descubrimiento, la corriente más novedosa. Y es que no son Dios. De modo que caminan sin rumbo, buscando no saben bien qué, pero siempre convencidos de que lo acaban de encontrar.

La crítica que hace falta es más modesta. Deberás contestar, en primer lugar, a una pregunta: ¿para qué sirve el arte aquí y ahora? Podrás entonces practicar la crítica considerando si las obras de las que tratas sirven o no a esos objetivos. Debes guardarte mucho de creer que siempre lo hacen directamente. No estás pidiendo pura propaganda. Pero tampoco hace falta extremar la moderación para evitar que quienes vengan después adviertan que te equivocaste. Cometerás errores. Tal vez se te escape el genio que finalmente consigue ser reconocido. Pero si contestas a la pregunta inicial con lógica y con justicia históricas, habrás contribuido a acercar un futuro desde el cual se pueda juzgar cabalmente el arte de tu

tiempo.

Lo que yo pregunto es lo siguiente: ¿contribuye esta obra a que las personas conozcan y reivindiquen sus derechos sociales? Permítaseme explicar en primer lugar a qué no me refiero con esta pregunta. Cuando entro en una galería no valoro las obras por el grado de efectividad gráfica que logran para presentar, por ejemplo, la situación de los pensionistas. Es evidente que ni la pintura ni la escultura son el medio más apropiado para presionar al gobierno para que nacionalice la tierra. Tampoco estoy sugiriendo que el artista pueda o deba, mientras trabaja, preocuparse prioritariamente por la justicia de una reivindicación social.

Cerrad la puerta de la capilla papal,

que no entren los niños.

Ahí arriba, en el andamio, se reclina

Miguel Ángel.

No hace más ruido que un ratón

Al mover la mano.

Como en la alberca la mosca patilarga,

su pensamiento camina sobre el silencio.¹

W. B. Yeats comprendía las preocupaciones necesarias del artista.

A lo que sí me refiero es a algo menos directo y menos general. Después de responder a una obra de arte, nos separamos de ella llevándonos en la conciencia algo que no

teníamos antes. Algo que es más que el recuerdo del incidente representado y también más que nuestro recuerdo de las formas y de los colores y espacios que el artista ha utilizado y dispuesto. Lo que nos llevamos —en el nivel más profundo— es el recuerdo de la manera que tiene el artista de mirar el mundo. La representación de un incidente reconocible (aquí un incidente puede no ser sino un árbol o una cabeza) nos ofrece la posibilidad de relacionar nuestra manera de mirar con la del artista. Confirma la verdad de esto el hecho de que a menudo seamos capaces de recordar la experiencia de una obra después de haber olvidado su tema específico o su disposición formal exacta.

Sin embargo, ¿por qué habría de tener un sentido para nosotros la manera que tiene un artista de mirar el mundo? ¿Por qué nos proporciona placer? Creo que porque incrementa nuestra conciencia de nuestra propia potencialidad. Por supuesto, no la conciencia de nuestra potencialidad como artistas. Pero una manera de mirar el mundo supone cierta relación con el mundo y toda relación implica una acción. El tipo de acciones implícitas varía mucho. Una escultura clásica griega incrementa la conciencia de nuestra dignidad física potencial; un Rembrandt, de nuestro coraje moral potencial; y un Matisse, la conciencia de nuestra potencial sensualidad. Sin embargo, cada uno de estos ejemplos es demasiado personal y demasiado estrecho para contener toda la verdad sobre la cuestión. Una obra puede, hasta

cierto punto, incrementar la conciencia de diferentes personas en relación con diferentes potencialidades. Lo importante es que una obra de arte válida promete de uno u otro modo la posibilidad de crecimiento, de mejora. No hace falta que la obra sea optimista para conseguir esto; el tema de la obra puede, de hecho, ser trágico. Pues no es el tema lo que hace la promesa, sino la manera que tiene el artista de ver el tema. La manera que tiene Goya de ver una masacre equivale a afirmar que deberíamos ser capaces de vivir sin masacres.

Las obras pueden dividirse aproximadamente en dos categorías, cada una de las cuales ofrece, de la manera que he descrito, un tipo diferente de promesa. Existen obras que representan una manera de mirar que promete el dominio de la realidad: Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Nicolas Poussin, Edgar Degas. Cada uno de estos artistas sugiere de diferente manera que el espacio, el tiempo y el movimiento son comprensibles y controlables. La vida solo es caótica en la medida en la que los humanos se lo permitan ser. Otras obras representan una manera de mirar cuya promesa no reside tanto en una sugerencia de dominio, sino en el fervor de un deseo implícito de cambio: El Greco, Rembrandt, Jean-Antoine Watteau, Eugène Delacroix, Vincent van Gogh. Estos artistas sugieren que de un modo u otro los humanos son más grandes que sus circunstancias y que, por consiguiente, deberían modificarlas. Tal vez ambas categorías se relacionen con la antigua distinción entre lo clásico y lo romántico, pero

son más amplias porque no se centran en vocabularios históricos específicos. (Es evidentemente absurdo pensar en El Greco como romántico en el mismo sentido que Delacroix o Frédéric Chopin.)

De acuerdo, me dirás ahora, ya veo lo que quieres expresar: el arte nace de la esperanza. Es algo que se ha dicho a menudo, pero ¿qué tiene eso que ver con la reivindicación de los derechos sociales? Aquí es importante recordar que el sentido específico de una obra de arte cambia; si no lo hiciera, ninguna obra sería capaz de trascender su tiempo y un agnóstico sería incapaz de apreciar una pieza de Giovanni Bellini. El sentido de mejora, del incremento que una obra de arte promete, depende de quién la esté mirando y cuándo. O depende, para decirlo dialécticamente, de qué obstáculos impiden en cada momento el progreso humano. La racionalidad de Poussin generó esperanzas primero en el contexto de la monarquía absoluta; más tarde, dio esperanzas en el contexto del librecambismo y de las reformas liberales; y aún más adelante, confirmó la confianza de Fernand Léger en el socialismo proletario.

Es nuestro siglo, preeminentemente el siglo de una humanidad que reivindica en todo el mundo el derecho a la igualdad, es nuestra propia historia, los que hacen inevitable que solo lo podamos entender si lo juzgamos mediante el criterio de si ayuda o no a los humanos a reivindicar sus derechos sociales. Nada tiene que ver con la naturaleza

permanente del arte, si es que existe tal cosa. Han sido las vidas vividas durante los últimos 50 años las que han convertido ahora a Miguel Ángel en un artista revolucionario. La histeria con la que mucha gente niega hoy el inevitable énfasis social del arte se debe sencillamente al hecho de que niegan su propio tiempo. Les gustaría vivir en un tiempo en el que tuvieran la razón.

1 Yeats, William Butler, *Long-legged Fly* [1939], en Jeffares, A. Norman (ed.), *W. B. Yeats: Selected Poetry*, MacMillan, Londres, 1968 (versión castellana: *Mosca patilarga*, en *Teatro completo y otras obras de William Butler Yeats*, Aguilar, Madrid, 1956) [N. del Ed.].

II. Terreno

Voy

voy

a tumbarme en la tierra

la tierra

agachará sus orejas

y con mi antebrazo

antebrazo

entre ellas

mis dedos jugarán

jugarán con

su hocico

siempre fresco

por un aire que viene

de sabe Dios dónde.

La claridad del Renacimiento

Es deprimente. No para de llover. Lluve, pero no nos podemos quejar. Está nublado, feo. Cada uno de estos comentarios describe el mismo día desde diferentes puntos de vista: el subjetivo, el práctico, el moralista y el visual. Todos los pintores de verdad ven y sienten de una manera que es cien veces más extremadamente visual y tangible de lo que puede ilustrar el último de esos comentarios o, en verdad, cualquiera de ellos. Pero lo que ven y sienten es, por lo general, lo mismo que ve y siente todo el mundo. Esto que digo, no es que no me dé cuenta, es una perogrullada. Pero cuántas veces parece olvidarse. De hecho, ¿se lo ha dado por supuesto alguna vez de una manera consistente desde el siglo xvi?

Hace poco pasé un día en la National Gallery viendo, sobre todo, las obras renacentistas flamencas e italianas. ¿Qué es lo que las hace tan esencialmente distintas de casi todas las obras que las siguieron, y, especialmente, las británicas? La pregunta puede parecer ingenua. Historiadores, sociólogos, economistas, químicos y psicólogos se han pasado la vida definiendo y explicando esta y otras muchas diferencias existentes entre los artistas, los períodos históricos y las culturas. Esas investigaciones son muy valiosas, pero su complejidad nos oculta muchas veces dos hechos básicos y muy obvios. El primero de ellos es que la explicación más

certera se encuentra es nuestra propia cultura, no en otras, y es la cultura del humanismo individualista que se inició en Italia en el siglo XIII. Y el segundo hecho es que dos siglos y medio después de que comenzara tuvo lugar en esa cultura, al menos en la pintura, una ruptura fundamental. Después del siglo XVI, los artistas se hicieron más profundos psicológicamente (Rembrandt), más ambiciosos de éxito (Rubens), más evocadores (Claude), pero, al mismo tiempo, también perdieron una facilidad, una veracidad visual que excluye toda ostentación; perdieron lo que Bernard Berenson denominaba los “valores táctiles”. Después de 1600, los grandes artistas, llevados cada uno por su propia obsesión solitaria, estiraron y extendieron el ámbito de la pintura, derribaron sus fronteras. Antoine Watteau se fue hacia la música, Francisco de Goya hacia el teatro, Pablo Picasso hacia la pantomima. Unos cuantos, como Jean Siméon Chardin, Camille Corot y Paul Cézanne, aceptaron sus límites más estrictos. Pero antes de 1550, todos los artistas los aceptaban. Uno de los resultados más importantes de esta diferencia es que, en las grandes incursiones posteriores, solo los genios podían triunfar; antes, hasta un talento menor podía proporcionar un profundo placer.

No estoy defendiendo la aparición de un nuevo movimiento prerrafaelita, ni estoy haciendo ningún juicio cualitativo —en el sentido humano más amplio— del arte de los últimos tres siglos y medio. Pero ahora, cuando tantos

artistas tienden a lanzarse vanamente contra las fronteras de la pintura —tanto desde el punto de vista de la técnica como de la experiencia subjetiva—, con la esperanza de conseguir un salvoconducto personal; ahora, cuando apenas puede describirse el territorio legítimo de la pintura, creo que sería útil observar los límites dentro de los cuales aceptaron permanecer algunos de los más grandes pintores de nuestra cultura.

Cuando uno visita las salas dedicadas a la pintura del Renacimiento, de pronto le parece como si en todas las demás salas que ha visitado hubiera sufrido una especie de miopía que lo nublaba todo. Y esto no se debe a que la mayoría de los cuadros hayan quedado muy limpios después de una delicada restauración, ni tampoco a que el claroscuro es una convención posterior. Se debe a que todos los pintores renacentistas flamencos e italianos creían que era el propio tema —y no su manera de pintarlo— el que tenía que expresar las emociones y las ideas que se habían propuesto expresar. Puede que esta distinción parezca muy leve, pero es fundamental. Hasta un artista tan afectado como Cosimo Tura nos convence de que todas las mujeres que pintó representando a la Virgen tenían de verdad articulaciones dobles en los dedos, doblemente sensibles. Sin embargo, un retrato de Goya nos convence de la idea que tiene Goya del modelo antes de convencernos de su anatomía; porque reconocemos que la interpretación de Goya es convincente, su tema nos convence.

Frente a las obras del Renacimiento sucede exactamente lo contrario. Después de Miguel Ángel, el artista nos permite seguirle, y él nos conduce a la imagen que ha creado. Es esta diferencia, la diferencia entre que la imagen sea un punto de partida o un destino, la que explica la claridad, la definición visual, los valores táctiles del arte del Renacimiento. Al artista renacentista le preocupaba exclusivamente lo que vería el espectador, y no lo que podría colegir a partir de la imagen. Comparemos la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, con su inaprensible *Ninfa y Pastor* de 30 años más tarde.

Esta actitud tuvo varios resultados importantes. Vedaba todo intento de naturalismo literal, porque el único atractivo del naturalismo es la deducción de que es “casi como el natural”; obviamente no es como el natural, porque, de hecho, la pintura es una imagen estática. Impedía toda evocación meramente subjetiva. Forzaba al artista, en tanto en cuanto se lo permitía su saber, a enfrentarse simultáneamente con todos los aspectos visuales de su tema —el color, la luz, el volumen, la línea, el movimiento, la estructura— en lugar de centrarse en un solo aspecto y deducir los demás, tal como fue sucediendo de forma creciente desde entonces. Le permitía combinar, de una forma más generosa de lo que pudieron hacerlo los artistas posteriores, realismo y decoración, observación y formalización. La idea de que son incompatibles se basa únicamente en el supuesto actual de que lo que se puede deducir de una es incompatible con lo

que se puede deducir a partir de la otra: visualmente, una superficie bordada o unos tapices, inventados igual que la más hermosa arquitectura efímera que se haya construido jamás, se pueden combinar con un análisis anatómico realista, tan naturalmente como lo cortesano y lo material se combinan en Shakespeare.

Pero, sobre todo, la actitud del artista renacentista le hizo utilizar al máximo la forma visual más expresiva del mundo: el cuerpo humano. Posteriormente, el desnudo devendría una idea, arcádica o bohemia. Durante el Renacimiento, sin embargo, cada párpado, cada muñeca, cada pie infantil, cada nariz era una doble celebración, del hecho de la milagrosa estructura del cuerpo humano y de que solo mediante los sentidos de este cuerpo podemos aprehender el resto del mundo visible, tangible.

Esta falta de ambigüedad es el Renacimiento, y su soberbia combinación de sensualidad y nobleza surge de una confianza que no se puede recrear artificialmente. Pero cuando al fin logremos recobrar la confianza, el arte de la sociedad resultante podría tener más que ver con el Renacimiento que con cualquiera de las teorías artísticas morales o políticas del siglo XIX. Mientras tanto, es una forma saludable de recordarnos que incluso hoy, como Berenson ha observado tantas veces y con tanta sabiduría, la vitalidad del arte europeo reside en sus "valores táctiles y su movimiento", los cuales son el resultado de la observación de la "importancia corpórea de

los objetos”.

Una vista de Delft

En esa ciudad
al otro lado del agua
donde todo ha sido visto
y cuidan de los ladrillos como de gorriones,
en esa ciudad como una carta de la familia
leída una y otra vez en un puerto,
en esa ciudad con su biblioteca de tejas
y sus calles recordadas por Johannes Vermeer,
que dejó deudas al morir,
en esa ciudad al otro lado del agua
donde los muertos levantan el censo
y no quedan habitaciones
porque la mirada de él las ocupa todas,
donde el cielo aguarda
las noticias de un nacimiento,
en esa ciudad que se vierte por los ojos
de los que se fueron,
allí
entre dos campanadas matutinas,
cuando se vende el pescado en la plaza
y en las paredes los mapas
muestran la profundidad del mar,
en esa ciudad
me estoy preparando para tu llegada.

El dilema de los románticos

Recientemente se ha empezado a utilizar el término Romanticismo para definir casi todo el arte producido en Europa entre 1770 y 1860, más o menos. Ingres y Thomas Gainsborough, Jacques-Louis David y J. M. W. Turner, Aleksándr Pushkin y Stendhal. Así, no se les da la importancia que tienen a las batallas campales del siglo XIX entre el Romanticismo y el clasicismo, sino que, más bien, se sugiere que las diferencias entre las dos escuelas eran menos importantes que lo que ambas tenían en común con el resto del arte de su tiempo.

¿Cuál era este elemento común? Tomar un siglo de violentas revueltas y agitación e intentar definir la naturaleza general, global, de su arte equivale a negar la naturaleza de este período histórico. La importancia del resultado de cualquier revolución solo puede comprenderse en relación con sus circunstancias específicas. No hay nada menos revolucionario que las generalizaciones sobre la revolución. Las preguntas estúpidas, sin embargo, suelen tener respuestas estúpidas. Algunos tratan de definir el arte romántico por los temas tratados. Pero entonces Piero di Cosimo sería un artista romántico al lado de Georges Morland. Otros sugieren que el Romanticismo es una fuerza irracional presente en todo el arte, pero que a veces predomina más que otras sobre la fuerza opuesta del orden y la razón. Sin embargo, esto

convertiría la mayor parte del arte gótico en romántico. E incluso habrá quien observe que todo esto debe de tener algo que ver con el clima inglés.

No, si uno ha de responder a esa pregunta —y, como digo, ninguna respuesta nos va a llevar tan lejos—, debe hacerlo históricamente. El período en cuestión se extiende entre los dos puntos a partir de los cuales se empiezan a gestar dos revoluciones, la francesa y la rusa. Jean-Jacques Rousseau publicó *El contrato social* en 1762. Karl Marx publicó *El capital* en 1867. No creo que haya dos hechos concretos que puedan revelar más. El Romanticismo fue un momento revolucionario que se cohesiona en torno a una promesa que está destinada a no cumplirse: la promesa del éxito de las revoluciones cuya filosofía se deriva del concepto del “hombre natural”. El Romanticismo representaba y demostraba los conflictos de quienes crearon la diosa de la Libertad, le pusieron una bandera en las manos y la siguieron, solo para descubrir que los llevaría a una emboscada: la emboscada de la realidad. Es este conflicto el que explica las dos caras del Romanticismo: su audaz espíritu exploratorio y su malsana autocompasión. Para los románticos puros, las dos cosas menos románticas del mundo eran, en primer lugar, aceptar la vida como era, y, en segundo, lograr cambiarla.

En las artes visuales, estas dos caras se revelan, por un lado, en la intuición de la posibilidad de unas dimensiones nuevas, y, por el otro en una claustrofobia opresiva. Tenemos

las nubes de John Constable formadas por una tierra y un agua que no vemos, y tenemos el típico cuadro romántico de un hombre en su ataúd, enterrado vivo. Tenemos a Théodore Géricault, mirando abiertamente, tranquilo, a los internos de un manicomio; y tenemos a los pintores románticos alemanes del Mediterráneo, quienes pintaban las colinas y el cielo con un azul tan legendario que parece que toda la escena podría romperse como un plato. Tenemos a Georges Stubbs, quien comparó científicamente a los animales y miraba a los ojos a los tigres; y a James Ward, quien redujo las paredes rocosas de la garganta de Gordale Scar, en el norte de Inglaterra, a un monumento especialmente hendido para él. Tenemos una conciencia nueva del tamaño y las fuerzas del mundo, una conciencia que le confirió a la palabra *Naturaleza* un significado completamente nuevo; y tenemos las pasmosas, imponentes, nuevas supersticiones que protegían a los hombres de la enormidad de lo que estaban descubriendo: sobre todo, la superstición de que un sentimiento del corazón era en cierto modo comparable a una tormenta en el firmamento.

Como es natural, los centros focales del arte romántico variaron mucho dependiendo del lugar y del tiempo. En Inglaterra, lo que lo impulsó fue la Revolución Industrial, y la nueva luz (literal y metafórica) que proyectó en el paisaje; en Francia, el estímulo predominante fue la nueva modalidad de heroísmo militar establecido por Napoleón; en Alemania, fue

la urgencia creciente por establecer una identidad nacional. Naturalmente, asimismo, la delicada situación política que he descrito muchas veces se presentaba de una forma indirecta. Hubo más artistas románticos influenciados directamente por el culto literario al pasado, cuando se creía que la vida había sido más “sencilla” y más “natural”, de los que lo fueron por el cartismo. La ciencia de Isaac Newton fue también relevante en la aparición del Romanticismo. Los románticos aceptaron la manera en la que la ciencia había venido a liberar el pensamiento de la atadura de la religión, pero al mismo tiempo alzaron una protesta intuitiva en contra de su cerrado sistema mecanicista, cuya falta de humanidad parecía quedar demostrada en la práctica por los horrores que producía el sistema económico. Las complejidades del momento son inmensas. Precisamente porque no les afectó el conflicto romántico, algunos artistas del período, por ejemplo, Francisco de Goya y Honoré Daumier, no entran en la categoría de románticos, aunque de alguna manera sean deudores del vocabulario romántico.

Y, sin embargo, pese a las complejidades, esta definición histórica es la única que tiene sentido. Lo confirma el hecho de que después de 1860, cuando el conflicto había dejado de ser real porque se disponía del conocimiento y de la experiencia para superarlo, el Romanticismo degeneró en un esteticismo amanerado. Y, sobre todo, lo confirma, de la forma más sorprendente, la obra que representa el momento

cumbre del Romanticismo, *La matanza de Quíos*, de Eugène Delacroix.

El subtítulo de la obra es *Familias griegas esperando la muerte o la esclavitud*. Es una obra maestra reconocida y contiene algunos fragmentos pictóricos de una gran brillantez. El gesto político que representa era importante y también indudablemente sincero. Pero no deja de ser un gesto. Está muy lejos de comprender o imaginar la muerte o la esclavitud. Es una farsa voluptuosa. La mujer atada al caballo se ofrece, lánguida, y la soga que le rodea el brazo parece una culebra exótica con la que está jugando. La pareja central podría estar reclinada en un harén. En realidad, todas las figuras (con la posible excepción de la anciana) son exóticas. Pertenecen a los sueños del arte y a las leyendas literarias, y solo han sido colocadas en un contexto real por el hecho de que se han “ennoblecido” al pertenecer también a una tragedia histórica.

Delacroix relata haber hablado con un viajero recién regresado de Grecia, y dice que en una ocasión este hombre “se quedó tan profundamente impresionado por la cabeza de un turco que apareció en las almenas que impidió que un soldado le disparara”. En otro lugar, Delacroix elogia con el mayor entusiasmo un cuadro de Antoine-Jean Gros, y dice: “Uno ve el destello del sable hundiéndose en la garganta del enemigo”. Así era la visión romántica de la guerra: podías detenerla o empezarla, como en las películas. Era una visión

síncera, pero no por ello dejaba de ser una visión no solo acomodaticia, sino también privilegiada. Y entre el privilegio y la realidad residía el conflicto.

La conciencia victoriana

Esperanza está sentada sobre un globo terráqueo como una niña de la calle. El cuadro se hizo tan popular como *Love Locked Out*, de Anna Lea Merritt, y *Pompas*, de John Everett Millais. La fugacidad de la infancia, la imposibilidad del amor, la fragilidad de la esperanza: estos eran los temas que mantenían la confianza y el bienestar de la sociedad victoriana. Puede que la naturaleza de su sentimiento de culpa haya sido compleja, pero la ambivalencia resultante de su fe es muy clara en toda su pintura, más clara que en su literatura. Y Watts es el epítome de la pintura victoriana.

En casi todo lo que hizo hay un abismo amenazador entre sus ideales y los temas con los que escogió representarlos. Nada responde a la realidad. El deseo era como un padre victoriano para el pensamiento. Alfred Tennyson, que en cierto modo se asemeja a Watts, fue retratado por este como si fuera ciego: sus ojos no ven a fin de preservar su visión interior. Ellen Terry (quien se casó con Watts a los 16 años) es una flor sin aroma.

No es posible precisar la causa exacta de la ambivalencia y la ansiedad de Watts, tan dolorosas ambas para el pintor. Socialmente, tenía mala conciencia, y a veces, en sus obras hacía una protesta social explícita, pero sus miedos eran también muy personales. Obsesionado con la muerte, pintó a Caín en diversas ocasiones. En sus comentarios sobre estos

cuadros, surgen los dos aspectos de su conflicto interno: “Caín se encuentra en quienes se aprovechan de su riqueza para herir a otros, o en la indiferencia hacia los demás; en quienes construyen casas en las que no se puede habitar, y en aquellos que contaminan los arroyos y no dan muestras de arrepentimiento”. Pero también, desesperado, identificándose él mismo con Caín, escribía: “No solo sus semejantes ignoran su presencia, sino también toda la naturaleza animada lo ha expulsado: ni un pájaro ni cualquier otra criatura viva reconoce su existencia”.

Estos conflictos, siempre reprimidos en parte, fueron fatales para su talento artístico. No sabía dibujar. Lo que quería que representaran sus temas se interponía entre él y su forma. Creía que el objetivo del arte “debía ser dar una idea de la gran verdad de la naturaleza, algo demasiado grande para poder expresarlo, hasta tal punto que finalmente debe permanecer indefinido. Lo infinito que asoma por detrás de lo finito”. Y asoma tanto que el frunce de las cejas acaba destruyendo la forma del cráneo, o le impedía llegar a verlo nunca: la ansiedad de los ojos disolvía sus cuencas. Ocasionalmente, como en su retrato *El cardenal Manning*, la intensidad del sentimiento es tremenda. Pero uno solo se pregunta: ¿era posible realmente ver así a un hombre? Y nunca: ¿era así de verdad?

Algunos de sus dibujos más pequeños están logrados, pero cualquier artista con cierto talento produce unos

cuantos buenos estudios en su vida. Tampoco se trata con esta severa opinión de cambiar el gusto visual: basta con comparar a Watts con Millet. Se puede argumentar que la falta de una formación como es debido explica la debilidad de su dibujo, pero que esta queda compensada por su maestría con el color. Pero su color adolece del mismo mal. En una carta, John Ruskin le decía: "Das demasiada importancia a la mezcla del color, y no le das la necesaria a la manera de tratarlo". Tratar el color es, como si dijéramos, entenderlo, saber aprovecharlo. Watts no hubiera sido capaz de comprometerse hasta ese punto. Su color es potente, pero inaprensible, porque nunca *pertenece* a las formas. En sus retratos dieciochescos, el color está aplicado como quien pone colorete en unas mejillas. En sus obras alegóricas tardías, el color parece una gruesa vidriera, a través de la cual, el espectador ve, oscuramente, el tema pintado al otro lado. Y sucede lo mismo con la escultura. Nunca pudo aceptar el tema como un todo orgánico. En su busto de *Clytie*, los músculos son masculinos, y la cara, femenina. Y es esta separación de las partes la que causa, entre otras cosas, que los pezones aparezcan de una forma tan incongruentemente notoria: uno no puede dejar de preguntarse qué dijo y observó William Gladstone cuando Watts le pidió su opinión.

Como en todo el arte victoriano, es el elemento sexual patente en la obra lo que revela más claramente el conflicto de Watts. Algernon Charles Swinburne se refería a una

“apasionada castidad” al hablar de uno de sus cuadros: una manera concisa, aunque no intencionada, de resumir su contradictoria sensualidad. Los pliegues de los ropajes que envuelven a las figuras de Watts están increíblemente retorcidos, recargados, en su complejidad, porque se creía que ocultaban mucho más de lo que en realidad ocultaban. La túnica de la *Aurora* está a punto de resbalársele mientras ella ve aparecer las primeras luces sobre las montañas. Sin embargo, cuando caiga, no revelará su cuerpo, sino ese sol que todo lo consume y al que no hay que mirar nunca.

Watts trabajó mucho, vivió rodeado de lujo y fue aclamado y mimado por la sociedad de su tiempo, pero su primera idea para su cuadro sobre el origen del cosmos, *El sembrador de los sistemas*, se le ocurrió al ver en el techo el reflejo de una luz nocturna. Cuando describía cómo había trabajado para esta obra, se comparaba con un niño al que le piden que dibuje a Dios, el cual, “poniendo el papel sobre una superficie blanca, clavó el lápiz en el centro y produjo un gran vacío”. Era un victoriano típico, pero estaba más cerca de nuestra revolución de lo que solemos pensar. “Centinela, ¿qué hay de la noche?”,² preguntaba. Fue Arthur Rimbaud quien respondería a la pregunta. Watts fracasó como artista, pero su fracaso fue más elocuente que el de muchos artistas de hoy, que huyen aún más rápido de lo que creen que es el vacío, pero en otra dirección.

1 *Hope* [Esperanza] es un cuadro alegórico del taller de George Frederic Watts (1817-1904), conservado hoy en la Tate Collection.

2 Isaías, 21.11 [N. del Ed.]

El momento del cubismo

Quisiera dedicar este ensayo a Barbara Niven, quien lo inspiró hace casi 20 años en una tetería de la londinense Gray's Inn Road.

Algunos hombres son colinas
Que se elevan entre los hombres
Y a lo lejos ven el futuro
Mejor que si fuera presente,
Con más claridad que el pasado.¹
Guillaume Apollinaire

Las cosas que Picasso y yo
nos dijimos durante aquellos años nunca volverán a ser dichas,
y aunque lo fueran,
ya nadie las entendería.
Era como
estar encordados juntos en una montaña.

Georges Braque

En la historia hay momentos felices,
pero no existen períodos felices.

Arnold Hauser

La obra de arte solo es entonces
un alto en el devenir
y no una meta congelada en sí misma.

El Lissitzki

Me cuesta trabajo creer que las obras cubistas más extremas hayan sido pintadas hace más de 50 años. Es cierto que no esperaba que hubieran sido pintadas hoy. Son demasiado optimistas y demasiado revolucionarias para ello. Tal vez, en cierto modo, lo que me sorprende es que hayan sido pintadas alguna vez. Se diría que es más probable que todavía estuvieran por pintar.

¿Pongo las cosas más complicadas de lo necesario? ¿No sería más útil decir simplemente que las escasas grandes obras cubistas fueron pintadas entre 1907 y 1914, y matizar, tal vez, esta afirmación añadiendo que algunas más, las de Juan Gris, son un poco posteriores a esa fecha?

Y, en cualquier caso, ¿no es un sinsentido pensar que el cubismo todavía no ha tenido lugar cuando en nuestra vida cotidiana estamos rodeados por sus efectos evidentes? Todo el diseño, la arquitectura y el urbanismo modernos parecen inconcebibles sin el ejemplo inicial del cubismo.

No obstante, debo insistir en la sensación que me producen las obras en sí mismas: la sensación de que estas y yo, cuando las miro, estamos atrapados, paralizados en un enclave histórico, a la espera de que nos liberen para continuar

un viaje que empezó en 1907.

El cubismo fue un estilo de pintura que evolucionó muy rápidamente y cuyas diversas etapas se pueden definir con bastante concreción.² Pero también hubo poetas cubistas, escultores cubistas y posteriormente los llamados diseñadores y arquitectos cubistas. Ciertas características originales del cubismo se pueden encontrar en las obras pioneras de otros movimientos: suprematismo, constructivismo, futurismo, vorticismo, De Stijl.

Así que surge la cuestión: ¿se puede definir adecuadamente el cubismo como un estilo? No parece muy probable. Tampoco se lo podría definir como una política artística. Nunca hubo un manifiesto del cubismo. Las opiniones y los puntos de vista de Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger o Juan Gris eran claramente diferentes incluso durante los años en los que sus pinturas tenían muchas características comunes. ¿No basta acaso con incluir bajo la categoría cubismo todas aquellas obras que hoy, por lo general de común acuerdo, se consideran cubistas? Basta para los marchantes, los coleccionistas y los catalogadores que se llaman a sí mismos historiadores del arte. Pero no basta, creo yo, para ti y para mí.

Que el cubismo constituyó un cambio revolucionario en la historia del arte lo suelen decir hasta quienes se sienten satisfechos con la categorización estilística. Más adelante analizaremos este cambio en detalle. El concepto de la

pintura que había venido existiendo desde el Renacimiento quedó derrocado. La idea de que el arte sostiene un espejo en el que se mira la naturaleza pasó a ser una idea nostálgica: una manera de subestimar la realidad, en lugar de interpretarla.

Si la utilizamos seriamente (y no como un mero epíteto para calificar las “novedades” de la última temporada), la palabra “revolución” implica un proceso. Ninguna revolución es el resultado de la originalidad personal. Lo máximo que esa originalidad puede alcanzar es la locura; la locura es la libertad revolucionaria confinada en la persona.

El cubismo no puede explicarse en virtud de la genialidad de sus exponentes. Y esto queda subrayado por el hecho de que la mayoría de ellos perdieron parte de su profundidad como artistas cuando abandonaron el cubismo. Ni siquiera Braque o Picasso superaron nunca las obras de su época cubista, y una parte importante de su obra posterior es muy inferior.

La historia de cómo surgió el cubismo, desde el punto de vista pictórico y el de sus figuras más destacadas, ha sido contada muchas veces. Los propios protagonistas, en ese momento y aun después, encontraban extremadamente difícil explicar el significado de lo que estaban haciendo.

Para los cubistas, el cubismo fue algo espontáneo. Para nosotros es parte de la historia. Pero una parte curiosamente

inacabada. No debemos considerar el cubismo como una categoría estilística, sino como un momento (aunque se trate de un momento que duró seis o siete años) experimentado por cierto número de personas. Un momento situado en un tiempo extraño.

Fue un momento en el que las promesas del futuro eran más sustanciales que el presente. Con la importante excepción de la vanguardia moscovita durante los años inmediatamente anteriores a 1917, no ha habido otros artistas que igualaran la confianza en sí mismos que mostraron los cubistas.

O. H. Kahnweiler, amigo y marchante de los cubistas, decía así:

Viví aquellos siete años cruciales, entre 1907 y 1914, con mis amigos pintores [...]. Lo que estaba sucediendo entonces en el campo de las artes plásticas solo puede entenderse si se tiene en mente que estábamos asistiendo al nacimiento de una nueva época en la que el hombre (toda la humanidad, de hecho) estaba sufriendo la transformación más radical que se conoce en la historia.³

¿Cuál era la naturaleza de esa transformación? En *Fama y soledad de Picasso*⁴ he señalado la relación entre el cubismo y la evolución que tiene lugar en ese momento histórico en el campo de la economía, la tecnología y la ciencia. No tiene mucho sentido volver a repetirlo aquí; en su lugar, me

gustaría intentar definir con mayor precisión el significado filosófico de esas evoluciones y de su coincidencia.

El engranaje del sistema imperialista mundial; opuesto a este, una internacional socialista; los cimientos de la física, la fisiología y la sociología modernas; el incremento en el uso de la electricidad, la invención de la radio y del cine, el inicio de la producción en serie, la publicación de periódicos de circulación de masas, las nuevas posibilidades estructurales que ofrecían el acero y el aluminio, el rápido desarrollo de las industrias químicas y de producción de materiales sintéticos, la aparición del automóvil y el aeroplano: ¿qué significa todo ello?

Se diría que la amplitud de esta cuestión podría desesperarnos, y, sin embargo, hay momentos históricos sobre los que quizá es posible planteársela. Existen momentos de convergencia, cuando numerosas evoluciones distintas entran en un período de cambio cualitativo similar, antes de diversificarse en una multiplicidad de términos nuevos. Solo algunos de los que viven ese momento pueden comprender todo el significado del cambio cualitativo que está teniendo lugar, pero todos son conscientes de que los tiempos están cambiando: el futuro, en lugar de ofrecer una continuidad, parece avanzar hacia ellos.

Este era sin duda el caso en Europa entre 1900 y 1914, aunque debemos recordar, a la hora de analizar los datos,

que la reacción de muchas personas con respecto a su propia conciencia del cambio fue pretender ignorarlo.

Guillaume Apollinaire, el mejor y más representativo poeta del movimiento cubista, se refiere repetidamente al futuro en sus poemas:

En donde cayó mi juventud
ves la llama del futuro
debes saber que hablo hoy
para anunciar a todo el mundo
que por fin ha nacido el arte de la profecía.

Las evoluciones que convergieron al inicio del siglo xx en Europa cambiaron el significado del tiempo y del espacio. Cada cual a su manera, inhumana en unos casos y llena de promesas en otros, todas ofrecían una liberación de lo inmediato, una liberación de la rígida distinción entre ausencia y presencia. El concepto de “campo” (propuesto por primera vez por Michael Faraday cuando se enfrentaba a lo que entonces, conforme a la terminología tradicional, se definía como la “acción a distancia”) entró en ese momento, sin haber sido reconocido siquiera, en todas las formas de planificación y cálculo e incluso en muchos modos de sentir. El poder y el conocimiento humanos se ampliaron de una forma asombrosa a través del tiempo y el espacio. Por primera vez, el mundo, como totalidad, dejó de ser una abstracción y se hizo *imaginable, realizable*.

Si Apollinaire fue el gran poeta cubista, Blaise Cendrars tuvo el mérito de ser el primero. Su poema *Pascua en Nueva York* (1912) tuvo una profunda influencia en Apollinaire al demostrarle hasta qué punto se podía romper radicalmente con la tradición. Los tres grandes poemas de Cendrars durante ese período tienen todos ellos el viaje como tema central; pero el viaje en un nuevo sentido a través de un globo *imaginable*. En *Panamá, o Las aventuras de mis siete tíos*, dice:

La poesía es de hoy

La vía láctea alrededor del cuello

Los dos hemisferios sobre los ojos

A toda velocidad

No hay más desperfectos

Si tuviera tiempo de hacer algunos ahorros tomaría parte
en el rally aéreo

Reservé sitio en el primer tren que pasará el túnel bajo la
Mancha Soy el primer aviador que atraviesa el Atlántico en
monocasco 900 millones.⁵

Los 900 millones se refieren probablemente a la población mundial estimada en ese momento.

Es importante comprender el profundo alcance filosófico de las consecuencias de este cambio y también las razones por las que se lo puede denominar cualitativo. No se trataba simplemente de una mayor rapidez en el transporte o en la transmisión de mensajes, de un vocabulario científico más

complejo, de una mayor acumulación de capital, de la ampliación de los mercados, de la aparición de organizaciones internacionales, etc. El proceso de secularización del mundo había quedado al fin completado. Los argumentos contra la existencia de Dios habían logrado muy poco, pero el hombre se vio entonces con la capacidad de *extenderse* indefinidamente allende lo inmediato: se apoderó del territorio espacial y temporal en el que hasta entonces se había supuesto la existencia de Dios.

Zona, el poema escrito por Apollinaire bajo la influencia inmediata de Cendrars, contiene los siguientes versos:

Pupila Cristo del ojo
En la vigésima pupila de los siglos sabe cómo apañarse
Y convertido en pájaro nuestro siglo asciende como Jesús.
Los demonios en sus abismos levantan la cabeza para contemplarlo
Dicen imita a Simón el mago de Judea
Gritan si sabe volar que le llamen volador
Los ángeles revolotean en torno al lindo volatinero
Ícaro Enoc Elías Apolonio de Tiana
flotan al rededor del primer aeroplano
A veces se apartan para dejar pasar a los que
Llevan la Santa Eucaristía
Sacerdotes que ascienden lentamente elevando la hostia.6

La segunda consecuencia implicaba la relación del ser con

ese mundo secularizado. Había dejado de haber una discontinuidad esencial entre lo individual y lo general. Lo invisible y lo múltiple habían dejado de mediar entre cada individuo y el mundo. Cada vez resultaba más difícil pensar en términos de haber sido *situado* en el mundo. Cada hombre formaba parte del mundo y era inseparable de este. En un sentido enteramente original, que sigue estando en la base de toda la conciencia moderna, cada hombre *era* el mundo que había heredado.

De nuevo, lo vuelve a expresar Apollinaire:

Desde entonces conozco el sabor del universo

Borracho estoy por haber bebido el universo.⁷

Todos los problemas espirituales previos relativos a la religión y la moralidad se irían concentrando entonces en la actitud que cada hombre eligiera adoptar en relación con el estado del mundo, considerado como el estado de su propia existencia.

Desde entonces, solo en relación con el mundo, en el seno de su propia conciencia, pueden medirse los hombres. Se verán engrandecidos o disminuidos en consonancia con su actuación en el engrandecimiento o el deterioro del mundo. Su existencia independiente del mundo, su existencia arrancada del contexto global (la suma de todos los contextos sociales existentes) es un mero accidente biológico. La secularización del mundo tiene un precio, al tiempo que

ofrece el privilegio de una elección, una elección más clara que cualquier otra ofrecida en la historia.

Apollinaire:

Me encuentro en todas partes o mejor dicho comienzo a estar en todas partes

Soy yo quien está empezando esta cosa de los siglos venideros.8

En cuanto hay más de un hombre que dice o siente, o aspira a sentir, tal cosa —y hemos de recordar que esa noción y ese sentimiento son la consecuencia de numerosos desarrollos materiales que inciden en millones de vidas—, en cuanto sucede esto, la unidad del mundo ha quedado propuesta.

La expresión “unidad del mundo” puede adquirir un aura peligrosamente utópica, pero solo si se piensa que es políticamente aplicable al mundo tal como es. Una condición *sine qua non* para la unidad del mundo es el fin de la explotación. Ignorar este hecho es lo que hace utópica esta expresión.

Mientras tanto, la expresión tiene otros significados. En muchos aspectos (la Declaración de los Derechos Humanos, la estrategia militar, las comunicaciones, etc.), desde 1900, se ha venido considerando al mundo como una unidad. La unidad del mundo ha sido reconocida *de facto*.

Hoy sabemos que el mundo debería estar unificado, al igual que sabemos que todos los hombres deberían tener los mismos derechos. Quien niegue esto, o acepte que otros lo

nieguen, estará negando la unidad de su propio ser. De ahí la profunda enfermedad psicológica de los países imperialistas, de ahí la corrupción implícita en gran parte de lo que en ellos se enseña, cuando el conocimiento se emplea para negar el conocimiento.

En el momento del cubismo no era necesario negar nada. Era un momento de profecía, pero de una profecía que constituía la base de una transformación que, de hecho, ya había empezado.

Apollinaire:

Ya oigo el tono estridente de la voz amiga que va a llegar
Que camina contigo en Europa
Sin haber dejado nunca América.

No es mi intención dar la idea de un período de optimismo y entusiasmo generalizados. Fue un período de pobreza, explotación, miedo y desesperación. A la mayoría solo le preocupaba su supervivencia, y millones no lograron sobrevivir. Pero para quienes se hacían preguntas, había nuevas respuestas positivas cuya objetividad parecía venir garantizada por la existencia de unas fuerzas nuevas.

Los movimientos socialistas en Europa (con excepción del alemán y de ciertos sectores del movimiento sindical en Estados Unidos) estaban convencidos de que se encontraban en las vísperas de una revolución, y que esta se extendería hasta convertirse en una revolución mundial. Esta creencia la

compartían incluso quienes no estaban de acuerdo con los medios políticos necesarios: sindicalistas, parlamentarios, comunistas, anarquistas.

Un tipo particular de sufrimiento estaba llegando a su fin: el sufrimiento derivado de la desesperación y la derrota. La gente empezó a creer entonces en la victoria, si no inmediata, al menos futura. Esta creencia era con frecuencia más fuerte en donde se daban las peores condiciones. Los explotados, los oprimidos que todavía tenían fuerzas para preguntarse por el sentido de sus vidas miserables podían oír como respuesta el eco de ciertas declaraciones, como la de Luigi Lucheni, el anarquista italiano que acuchilló al emperador austríaco en 1898: “No está lejos el día en que un nuevo sol brillará sobre todos los hombres por igual”; o la de Iván Kaliáyev, en 1905, quien, al ser sentenciado a muerte por el asesinato del gobernador general de Moscú, le dijo al jurado que debería “ir aprendiendo a mirar a los ojos a la revolución que se acercaba”.

Había un final a la vista. La ausencia de límites, que hasta entonces había recordado a los hombres cuán inalcanzables eran sus esperanzas, pasó a ser de repente un motivo de aliento. El mundo se convirtió en un punto de partida.

El pequeño círculo de pintores y escritores cubistas no estaba directamente comprometido con la política. No pensaban en términos políticos. Pero estaban interesados en una transformación revolucionaria del mundo. ¿Cómo era esto

posible? De nuevo, encontramos la respuesta en la especial oportunidad histórica del movimiento cubista. En aquel entonces no era esencial adoptar una posición política para mantener la integridad intelectual. Al producirse un cambio cualitativo semejante en muchas de las evoluciones que convergieron en ese momento histórico, parecía que todas ellas prometían una transformación del mundo. Se trataba de una promesa generalizada.

“Todo es posible —escribía André Salmon, otro poeta cubista—, todo es imaginable, en cualquier parte, con cualquier cosa”.

El imperialismo había empezado el proceso de unificación del mundo. La producción en serie prometía un mundo futuro de abundancia. La prensa de circulación de masas prometía una democracia informada. El aeroplano prometía hacer realidad el sueño de Ícaro. Las terribles contradicciones nacidas de aquella convergencia no estaban todavía claras. Se hicieron evidentes en 1914, y la Revolución Rusa de 1917 fue la primera en polarizarlas políticamente. El Lissitzki, uno de los grandes innovadores del arte revolucionario ruso hasta que este fuera eliminado, dio a entender en una nota biográfica hasta qué punto el momento de opción política provenía de las condiciones del momento cubista:

La película de la vida de El hasta 1926

NACIMIENTO: Mi generación nació
pocas decenas de años
antes de la Gran Revolución de Octubre.

ANTEPASADOS: Hace unos cuantos siglos nuestros antepasados
tuvieron la suerte
de hacer los grandes descubrimientos geográficos.

NOSOTROS: Nosotros, los nietos de Colón,
estamos creando la época de los más gloriosos inventos.
Estos han hecho más pequeño nuestro globo
pero han ampliado nuestro espacio
e intensificado nuestro tiempo.

SENSACIONES: Mi vida se ve acompañada
por sensaciones sin precedentes.
Apenas con cinco años tenía los cables de caucho
del fonógrafo de Edison pegados a las orejas.

A los ocho,
estaba persiguiendo el primer tranvía eléctrico en Smolensk,
la fuerza diabólica
que sacó de la ciudad a los caballos campesinos.

COMPRESIÓN DE LA MATERIA: La máquina de vapor meció
mi cuna

Mientras tanto ha seguido el camino de todos los ictiosauros.

Las máquinas han dejado

de tener grandes vientres llenos de intestinos.

Ya contamos con los cráneos comprimidos
de dinamos con cerebros eléctricos.

Materia y mente

se transmiten directamente a través de cigüeñales
y de esta forma se los hace funcionar.

La gravedad y la inercia están siendo superadas.

1918: En 1918, en Moscú, ante mis ojos,
saltó la chispa del cortocircuito
que partió el mundo
por la mitad.

Este golpe abrió nuestro presente
como una cuña
entre ayer y mañana.

Mi trabajo
también
contribuye a hincar la cuña
más
profunda.

Uno pertenece aquí o allí:
no hay término medio.[9](#)

El momento cubista terminó en Francia en 1914. Con la guerra había nacido un nuevo tipo de sufrimiento. Los hombres se vieron obligados a enfrentarse por primera vez a un horror total; no el del infierno, o el de la condenación o el de perder

una batalla o el de una hambruna o una plaga, sino todo el horror de lo que se interponía en el camino de su propio progreso. Y se vieron forzados a enfrentarse a ello en razón de su propia responsabilidad, y no en la de una simple confrontación entre enemigos claramente definidos.

La escala de la pérdida y de la irracionalidad y el grado hasta el que los hombres podían ser convencidos y forzados a negar sus propios intereses llevaron a creer que había en juego unas fuerzas ciegas e incomprensibles. Pero dado que estas fuerzas ya no podían ser acomodadas por la religión y que ya no había rituales mediante los cuales pudieran ser abordadas o apaciguadas, cada hombre tenía que vivir con ellas lo mejor que podía. Y, viviendo con ellas, acabarían por destruir su voluntad y su confianza.

En la última página de *Sin novedad en el frente*, el protagonista piensa:

Estoy muy sosegado. Ya pueden llegar los meses y los años. No podrán quitarme nada más. No me quitarán nada más. Estoy tan solo y tan desesperado que puedo recibirlos sin temor. La vida que me ha guiado a través de estos años late todavía en mis manos, en mis ojos. Ignoro si la he superado. Pero mientras ella siga ahí dentro intentará abrirse camino, lo quiera o no lo quiera mi "Yo".¹⁰

El nuevo tipo de sufrimiento que nació en 1914 y ha persistido en la Europa occidental hasta hoy es un sufrimiento

invertido. Los hombres empezaron a luchar consigo mismos intentando comprender el significado de los acontecimientos, su identidad, sus esperanzas. Esta era la posibilidad negativa implícita en la nueva relación de cada ser con el mundo. La vida pasó a ser un caos dentro de cada cual. Se perdieron en sí mismos.

En lugar de aprehender (aunque fuera de una manera simple o directa) los procesos que hacían que sus destinos fueran idénticos al del mundo, se sometieron pasivamente a la nueva condición. Es decir, que el mundo, no obstante ser una parte indivisible de ellos, volvió a ser en sus mentes el viejo mundo, el cual era independiente y opuesto a ellos; era como si se hubieran visto forzados a devorar a Dios, el cielo y el infierno y a vivir para siempre con sus fragmentos dentro de ellos. Era en verdad una forma nueva y terrible de sufrimiento, y coincidió con el uso generalizado y deliberado de una propaganda ideológica falsa, a modo de arma. Esta propaganda preserva en la gente unas estructuras de pensamiento y unos modos de sentir trasnochados, al tiempo que la somete por la fuerza a nuevas experiencias. Transforma así a las personas en marionetas, al tiempo que la mayor parte de la tensión provocada por la transformación no deja de ser políticamente inofensiva, una frustración inevitablemente *incoherente*. El único fin de esta propaganda es hacer que la gente renuncie y termine por abandonar la identidad que su experiencia, de no ser por ella, hubiera creado.

En *La linda pelirroja*, el último poema largo de Apollinaire (murió en 1918), su visión del futuro, tras su experiencia en la guerra, se ha convertido en una fuente tanto de sufrimiento como de esperanza. ¿Cómo iba a reconciliar lo que ha visto con lo que había predicho en algún momento? A partir de ese momento ya no puede haber profecías apolíticas.

No somos nosotros enemigos vuestros
Queremos ofreceros amplios y extraños parajes
En los que el misterio en flor se entrega a quien quiere co-
gerlo
Hay en ellos fuegos nuevos colores nunca vistos
Mil quimeras imponderables
Que es preciso realizar
Queremos explorar la bondad región enorme en la que
todo enmudece
También está el tiempo que se puede disipar o restaurar
Apiadaos de nosotros que combatimos siempre en las
fronteras
De lo ilimitado y de lo venidero
Piedad para nuestros errores piedad para nuestros peca-
dos
Aquí está llegando el verano la violenta estación
Y mi juventud ha muerto como la primavera
Oh Sol es la hora de la ardiente Razón
[...]

Pero reíd reíd de mí

Hombres de todas partes sobre todo gentes de aquí

Pues hay tantas cosas que no me atrevo a deciros

Tantas cosas que no me dejaríais decir

Apiadaos de mí.¹¹

Ahora podemos empezar a entender la paradoja central del cubismo. El espíritu del cubismo era objetivo. De ahí su calma y la relativa anonimia a la hora de diferenciar a los artistas. De ahí también la precisión de sus profecías técnicas. Vivo en una ciudad satélite que ha sido construida durante los últimos cinco años. El carácter del modelo de lo que veo ahora por la ventana mientras escribo puede retrotraerse directamente a las pinturas cubistas ejecutadas en 1911 y 1912. Y, sin embargo, resulta curioso lo distante y desconectado que nos parece hoy el espíritu cubista.

Esto se debe a que los cubistas no tuvieron en cuenta la política *tal como nosotros la hemos experimentado desde entonces*. Al igual que sus contemporáneos, incluso aquellos con una experiencia política, los cubistas no imaginaron, no predijeron, la extensión, la profundidad y la duración del sufrimiento que iba a ocasionar la lucha por hacer realidad aquello que se había vuelto tan claramente posible y que desde entonces ha pasado a ser un imperativo.

Los cubistas imaginaron el mundo transformado, pero no el proceso de transformación.

El cubismo cambió la naturaleza de la relación entre la imagen pintada y la realidad, y al hacerlo puso de manifiesto un nuevo tipo de relación entre el hombre y la realidad.

Muchos críticos han señalado que el cubismo supuso una ruptura en la historia del arte comparable a la del Renacimiento en relación con el arte medieval. Esto no quiere decir que el cubismo pueda equipararse al Renacimiento. La confianza del Renacimiento duró alrededor de 60 años (aproximadamente de 1420 a 1480); la del cubismo unos seis. Sin embargo, el Renacimiento sigue siendo un punto de partida para poder apreciar el cubismo.

En los inicios del Renacimiento, el objetivo del arte era la imitación de la naturaleza. Leon Battista Alberti formuló así esta visión del arte: “La función del pintor consiste en circunscribir y pintar sobre una tabla o pared determinadas, mediante líneas y colores, la superficie visible de algún cuerpo, de suerte que, visto a una cierta distancia y desde un determinado ángulo, lo representado aparezca en relieve y tenga la apariencia de un cuerpo”.¹²

Claro está que no era tan simple como parecía. Estaban los problemas matemáticos impuestos por la perspectiva lineal, para los que el propio Alberti encontró soluciones. Estaba también la cuestión de la elección; es decir, la cuestión de hacer justicia a la naturaleza eligiendo representar lo que era típico de la naturaleza y lo que más la favorecía.

Sin embargo, la relación del artista con la naturaleza era comparable a la del científico. Al igual que este, el artista aplicaba la razón y el método al estudio del mundo. Observaba y ordenaba sus hallazgos. El paralelismo de las dos disciplinas quedará ulteriormente demostrado por el ejemplo de Leonardo da Vinci.

Aunque durante los siglos siguientes se emplearía a menudo con mucha menos precisión, en el Renacimiento, el modelo metafórico de la función de la pintura es el *espejo*. Alberti citaba a Narciso viendo su imagen reflejada en el agua como el primer pintor. El espejo representaba las apariencias de la naturaleza y simultáneamente las dejaba en manos del hombre.

Resulta extremadamente difícil reconstruir las actitudes del pasado. A la luz de las cuestiones que plantean ciertos avances más recientes, tendemos a eliminar las ambigüedades que puedan haber existido antes de que surgieran tales cuestiones. Al principio del Renacimiento, por ejemplo, la visión humanista y la medieval cristiana podían combinarse todavía sin problemas. El hombre pasó a ser igual a Dios, pero ambos mantenían sus posiciones tradicionales. Arnold Hauser decía lo siguiente con respecto al primer Renacimiento:

El trono de Dios era el centro alrededor del cual giraban las esferas celestiales, la tierra era el centro del universo material; y el mismo hombre, un microcosmos autónomo

en torno al cual, como si dijéramos, giraba toda la naturaleza, al igual que los cuerpos celestiales giraban en torno a esa estrella fija, la tierra.¹³

Así, el hombre podía observar la naturaleza que le rodeaba y sentirse engrandecido, tanto por lo que observaba como por su propia capacidad para observar. No necesitaba considerar que él mismo formaba una parte esencial de la naturaleza. *El hombre era el ojo para el que la realidad había sido hecha visual: el ojo ideal, el ojo del punto de vista de la perspectiva renacentista.* La grandeza humana del ojo residía en su capacidad para reflejar y contener, como un espejo, lo que existía.

La revolución copernicana, el protestantismo, la Contrarreforma echaron por tierra la visión renacentista. Con su destrucción nació la subjetividad moderna. Al artista pasó a preocuparle en primer lugar la creación. Su propio genio usurpará a la naturaleza el apelativo de “maravilla”. Es el don de su genio, su “espíritu”, su “gracia”, lo que le hace semejante a un dios. Al mismo tiempo, la igualdad entre el hombre y Dios quedó totalmente destruida. El misterio entra en el arte para acentuar esa desigualdad. Un siglo después de que Alberti afirmara que el arte y la ciencia eran actividades paralelas, Miguel Ángel ya no habla de imitar a la naturaleza, sino de imitar a Cristo:

Para imitar en parte la venerada imagen de Nuestro Señor, no es suficiente ser un diestro y excelente maestro. Creo

que se debe ser además un hombre de vida irreproachable e incluso, en lo posible, un santo, para que el Espíritu Santo inspire el entendimiento.¹⁴

Nos apartaría demasiado de nuestro estudio el intentar siquiera hacer un breve bosquejo de la historia del arte a partir de Miguel Ángel: el manierismo, el Barroco, el clasicismo de los siglos XVII y XVIII. Lo que es relevante para el objetivo que nos proponemos es que, a partir de Miguel Ángel y hasta la Revolución Francesa, el *escenario teatral* paso a ser el modelo metafórico de la función de la pintura. Puede parecer bastante improbable que el mismo modelo funcionara en el caso de un visionario como El Greco, un estoico como Nicolas Poussin (quien, de hecho, trabajaba con modelos escénicos que se construía él mismo) y un moralista burgués como Jean Siméon Chardin. Y, sin embargo, todos los artistas de estos dos siglos compartían ciertos supuestos. Para ellos, todo el poder del arte residía en su *artificialidad*; es decir, les interesaba la construcción de ejemplos globales de una verdad que en la vida misma no puede encontrarse de una manera tan estática, definida y sublime.

La pintura se convirtió en un arte esquemático. La tarea del pintor ya no era representar o imitar lo que existía, sino resumir la experiencia. La naturaleza se convirtió en aquello de lo que el hombre tenía que redimirse. El artista llegó a ser el responsable no solo de los medios de transmitir la verdad,

sino también de la verdad misma. La pintura dejó de ser una rama de la ciencia natural para convertirse en una rama de las ciencias morales.

En el teatro, el espectador se enfrenta a unos acontecimientos, pero es inmune a sus consecuencias; puede sentirse afectado emocional y moralmente, pero está físicamente alejado, protegido, separado de lo que está sucediendo ante sus ojos. Lo que está sucediendo es artificial. La obra de arte ya no representa la naturaleza, sino que es el espectador quien la representa. Y, por consiguiente, al ser él mismo de quien debe redimirse, nos encontramos ante la división cartesiana que, de forma profética o de hecho, dominó estos dos siglos.

Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant y la Revolución Francesa, o más bien todas las evoluciones subyacentes al pensamiento de los filósofos y a los sucesos de la Revolución, posibilitaron el que se siguiera creyendo en un orden construido como oposición al caos natural. El modelo metafórico volvió a cambiar, y de nuevo fue aplicado durante un largo período, pese a los grandes cambios estilísticos. El nuevo modelo es el del *testimonio personal*. La naturaleza había dejado de confirmar o engrandecer al artista cuando este investigaba. Tampoco le interesaba ya al artista la creación de ejemplos "artificiales", pues estos dependían del reconocimiento común de ciertos valores morales. Ahora

estaba solo, rodeado por la naturaleza, de la que lo separaba su propia experiencia.

La naturaleza es lo que el artista ve *a través* de su experiencia. Así, en todo el arte del siglo XIX, desde la “falacia patética o antropomórfica”, de los románticos a la “óptica” de los impresionistas, se dio una confusión considerable con respecto a la frontera en la que acababa la experiencia del artista y empezaba la naturaleza. El testimonio personal del artista era su intento de hacer su experiencia tan real como esa naturaleza que le resultaba inalcanzable por el procedimiento de comunicársela a los otros. El sufrimiento considerable de gran parte de los pintores del siglo XIX surgió de esta contradicción: puesto que estaban alienados de la naturaleza, tenían que presentarse a los otros como naturaleza.

El habla, en tanto que refrendo de la experiencia y modo de hacerla real, interesó a los románticos. De ahí su constante comparación entre la pintura y la poesía. En 1821, Théodore Géricault, cuya *Balsa de la Medusa* fue la primera pintura de un suceso de la época conscientemente basado en el testimonio de testigos, escribía:

Cómo me gustaría poder mostrar a nuestros pintores más destacados ciertos retratos que presentan un estrecho parecido con la naturaleza, cuya pose, carente de toda afectación, no deja nada que desear y de los cuales uno puede verdaderamente decir que solo les falta hablar.¹⁵

En 1850, Eugène Delacroix escribía:

Me he dicho mil veces a mí mismo que la pintura, es decir, la cosa material llamada pintura, no era más que un pretexto, un puente entre la mente del pintor y la del espectador.[16](#)

Para Camille Corot, la experiencia era algo mucho menos rimbombante, más modesto que para los románticos. Pero, sin embargo, siguió haciendo hincapié en lo esenciales que eran para el arte lo personal y lo relativo. En 1856 escribía:

La realidad es una parte; el sentimiento la completa [...] ante cualquier lugar u objeto, abandónate a la primera impresión. Si te ha conmovido de verdad, transmitirás a los otros la sinceridad de tu emoción.[17](#)

Émile Zola, uno de los primeros defensores de los impresionistas, definió la obra de arte como “un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”. Esta definición puede aplicarse a todo el siglo XIX, y es otra manera de describir el mismo modelo metafórico.

Claude Monet fue el más teórico de los impresionistas y el más ansioso por romper esa barrera de la subjetividad que caracterizaba al siglo. Para él (al menos, en teoría), el papel de su temperamento se limitaba al proceso de percepción. Habla de una “estrecha fusión” con la naturaleza. Pero el

resultado de esta fusión, por armoniosa que sea, es un sentimiento de impotencia; lo que sugiere que, privado de su subjetividad, no tiene con qué sustituirla. La naturaleza ya no es un campo de estudio, se ha convertido en una fuerza abrumadora. De un modo u otro, la confrontación entre el artista y la naturaleza a lo largo del siglo XIX fue desigual. Siempre dominaba uno de los dos, bien el corazón del hombre, bien la grandiosidad de la naturaleza. Monet escribía:

Llevo pintando medio siglo, y pronto habré superado los 69 años, pero, lejos de disminuir, mi sensibilidad se ha agudizado con la edad. Mientras el contacto constante con el mundo exterior pueda mantener el ardor de mi curiosidad y mi mano siga siendo la esclava rápida y fiel de mi percepción, no tengo nada que temer a la vejez. Solo deseo una estrecha unión con la naturaleza, y, como Goethe, no anhele otro destino que el de haber trabajado y vivido en armonía con sus leyes. Comparada con su grandiosidad, su poder y su inmoralidad, la criatura humana no parece sino un átomo miserable.

Soy consciente del esquematismo de este breve resumen. ¿Acaso no es Delacroix, en cierto sentido, una figura de transición entre el siglo XVIII y el XIX? ¿Y no fue Rafael otra figura de transición que trastoca estas categorías tan elementales? No obstante, este esquema es lo bastante cierto para ayudarnos a apreciar la naturaleza del cambio que supuso el

cubismo.

El modelo metafórico del cubismo es el *diagrama*. El diagrama es una representación visible, simbólica, de procesos, fuerzas y estructuras invisibles. El diagrama no tiene que evitar ciertos aspectos de las apariencias, pero estos serán también tratados simbólicamente como signos, no como imitaciones o recreaciones.

El modelo del *diagrama* difiere del modelo del *espejo* en que sugiere un interés por lo que no es evidente en sí mismo. Se diferencia del modelo del *escenario teatral* en que no tiene que concentrarse en los momentos culminantes, sino que puede revelar un continuo. Y es diferente del modelo del *testimonio personal* porque su objetivo es una verdad general.

El artista renacentista imitaba a la naturaleza. Los artistas manieristas y clásicos reconstruyeron ejemplos de la naturaleza con el fin de trascenderla. El artista del siglo XIX experimentó la naturaleza. El cubista se dio cuenta de que su conciencia de la naturaleza formaba parte de ella.

Werner Heisenberg habla con la voz del físico moderno:

La ciencia natural no se limita a describir y explicar la naturaleza; forma parte de la interacción existente entre la naturaleza y nosotros mismos: describe la naturaleza como algo expuesto a nuestro método de razonamiento.[18](#)

Del mismo modo, el enfrentamiento frontal con la naturaleza

pasó a ser inadecuado en el arte.

¿Cómo expresaron los cubistas su presentimiento de la nueva relación existente entre el hombre y la naturaleza?

1. Con su uso del espacio

El cubismo rompió con el espacio tridimensional ilusorio que había existido en la pintura desde el Renacimiento. No lo destruyó. Tampoco lo disimuló, como lo hicieran Paul Gauguin y la escuela de Pont-Aven. Lo que hizo fue romper su continuidad. Tanto en cuanto podemos interpretar que una forma está detrás de otra, se puede afirmar que en la pintura cubista existe el espacio. Pero la relación entre dos formas cualesquiera no establece, como sucede en el caso del espacio ilusorio, una ley que rijan todas las relaciones espaciales existentes entre todas las formas representadas en la pintura. Esto es posible sin llegar a una delirante deformación del espacio, porque la superficie bidimensional de la pintura estará siempre ahí, arbitrando y resolviendo las diferentes demandas de quienes la contemplamos. En las obras cubistas, la superficie de la imagen funciona como una constante que nos permite apreciar las variables. Antes y después de cada aventura de nuestra imaginación por entre los problemáticos espacios de una pintura cubista, a través de sus interconexiones, nos damos cuenta de que nuestra mirada se queda fija en la superficie de la imagen, consciente otra vez de las formas bidimensionales inscritas en una tabla o un

lienzo bidimensional.

Esto hace que en una obra cubista resulte imposible *enfrentarse* a los objetos o las formas. No solo debido a la multiplicidad de puntos de vista —es decir, la vista de una mesa desde abajo se combina con la vista de esa misma mesa desde arriba y desde uno de sus lados, por poner un ejemplo—, sino también porque las formas interpretadas nunca se presentan como una totalidad. La totalidad es la superficie de la pintura, *que ha pasado a ser el origen y la suma de todo lo que ve uno*. El punto de vista de la perspectiva renacentista —fijo y exterior a la pintura, pero en relación con el cual se ha dibujado todo lo que esta contiene— se ha convertido en un campo visual que es la pintura en sí misma.

Tres años les llevó a Picasso y a Braque llegar a esta extraordinaria transformación. En la mayoría de sus imágenes datadas entre 1907 y 1910 se hacen todavía ciertas concesiones al espacio renacentista. Con ello se consigue deformar el tema. La figura o el paisaje se convierten en la construcción, en lugar de ser la construcción la imagen expresiva de la relación entre el espectador y el tema.[19](#)

Después de 1910, todas las referencias a las apariencias se hacen en forma de signos en la superficie de la imagen. Un círculo representa el cuello de la botella, una gragea representa un ojo; unas letras, el periódico; una voluta arquitectónica, el mástil de un violín, etc. El collage era una extensión

del mismo principio. Parte de la superficie real o imitada de un objeto se pegaba a la superficie de la imagen como un signo que no imitaba su apariencia, sino que hacía referencia a ella. Un poco después, la pintura se apropió de la experiencia del collage, de modo que, por ejemplo, se podía hacer referencia a unos labios o a un racimo de uvas mediante un dibujo que “fingía” estar en un trozo de papel blanco pegado a la superficie de la imagen.

2. Con su tratamiento de la forma

Fue este el que dio su nombre a los cubistas. Se decía que lo pintaban todo en forma de cubos geométricos. Más tarde, el apelativo se pondría en relación con aquel comentario de Paul Cézanne: “Haz pasar la naturaleza por el cilindro, por la esfera y por el cono, y en todo utiliza una perspectiva adecuada”. Y desde entonces ha continuado el malentendido, fomentado, todo hay que decirlo, por el sinfín de confusas afirmaciones de algunas de las figuras menores del cubismo.

El malentendido consiste en creer que los cubistas deseaban la simplificación por la simplificación. En algunas de las obras ejecutadas por Picasso y Braque en 1908 puede parecer que es este el caso. Antes de dar con su nueva visión, tuvieron que echar por la borda todas las complejidades tradicionales. Pero su objetivo era llegar a una imagen de la realidad mucho más compleja de lo que hasta entonces se había intentado en la pintura.

Para apreciarla hemos de abandonar una costumbre ancestral: la de mirar cada objeto, cada cuerpo como si fuera completo en sí mismo y diferenciado de los demás debido precisamente a su integridad. A los cubistas les interesaba la interacción entre los objetos.

Redujeron las formas, primero, a unas combinaciones de cubos, conos y cilindros y, posteriormente, a unas disposiciones de facetas o planos totalmente articulados y con los bordes muy definidos, de modo que los elementos de cualquier forma eran intercambiables con los de las demás, ya se tratara de una colina, de una mujer, de un violín, una jarra, una mesa o una mano. Así, frente a la discontinuidad del espacio cubista, crearon una continuidad de estructura. No obstante, cuando hablamos de la discontinuidad del espacio cubista, lo hacemos solo a fin de distinguirlo de la convención de la perspectiva lineal del Renacimiento.

El espacio forma parte de la continuidad de los sucesos que tienen lugar en él. Es en sí mismo un suceso más, comparable a los otros. No se limita a contenerlos. Y esto es lo que nos muestran las escasas obras maestras que generó el cubismo. El espacio comprendido entre los objetos forma parte de la misma estructura que estos. Las formas están sencillamente invertidas, de modo que, por ejemplo, la coronilla de una cabeza es un elemento convexo y el espacio contiguo, que aquella no llena, es un elemento cóncavo. Los

cubistas crearon la posibilidad de que el arte revelara procesos en lugar de entidades estáticas. El contenido de su arte consta de varios modos de interacción: la interacción entre los diferentes aspectos de un mismo suceso, entre el espacio lleno y el vacío, entre la estructura y el movimiento y entre el espectador y la cosa vista.

Más que preguntarnos si es cierta o si es sincera, lo que debemos preguntarnos ante a una imagen cubista es si tiene una continuación.



Hoy resulta fácil darse cuenta de que, a partir del cubismo la pintura se ha ido haciendo cada vez más diagramática, aun cuando no se haya dado una influencia directa del cubismo, como, por ejemplo, en el caso del surrealismo. Eddie Wolfram, en un artículo sobre Francis Bacon, decía lo siguiente:

La pintura hoy funciona directamente como una actividad conceptual en términos filosóficos, y el objeto artístico funciona tan solo como una referencia, cifrada, a la realidad tangible.²⁰

Esto formaba parte de la profecía cubista. Pero solo era una parte. El arte bizantino también podría incluirse en la definición de Wolfram. Para comprender la totalidad de la profecía cubista hemos de examinar el contenido de su arte.

Una pintura cubista, como *Botella y vasos* (1911) de

Picasso, es bidimensional en tanto en cuanto el ojo del espectador vuelve una y otra vez a la superficie de la imagen. Partimos de la superficie, seguimos una secuencia de formas que nos introducen en la imagen, y entonces, de golpe, volvemos a estar de nuevo en la superficie, en la que depositamos el conocimiento recién adquirido, antes de hacer otra incursión. Por eso digo que la superficie pictórica cubista es el origen y la suma de todo lo que podemos ver en la imagen. No hay nada de decorativo en esa bidimensionalidad, ni tampoco es simplemente una zona que ofrezca posibilidades de yuxtaposición de imágenes disociadas, como sucede en el caso del arte neodadaísta o del arte pop. Partimos de la superficie, pero dado que todo lo que hay en la imagen se remite a la superficie, empezamos por la conclusión. Luego, nos lanzamos a la búsqueda, no de una explicación, como lo haríamos ante una imagen en la que predomina un solo significado (un hombre riendo, una montaña, un desnudo reclinado), sino de un modo de interpretar la configuración de los sucesos cuya interacción es la conclusión de la que hemos partido. Cuando “depositamos el conocimiento recién adquirido” en la superficie de la imagen, lo que hacemos en realidad es encontrar el signo para lo que acabamos de descubrir: un signo que siempre había estado ahí, pero que no habíamos sido capaces de leer previamente.

A fin de dejar más claro este punto, merece la pena comparar

una imagen cubista con cualquier obra de la tradición renacentista. Pongamos, por ejemplo, el cuadro *Martirio de san Sebastián* de Antonio Pollaiuolo. Ante la pintura de Pollaiuolo, lo que hace el espectador es completarla. Es el espectador quien saca las conclusiones y deduce todas las relaciones, salvo las estéticas, existentes entre las pruebas que se le ofrecen: los arqueros, el mártir, el sencillo decorado tras ellos, etc. Es él quien mediante su lectura de lo que está representado determina la unidad de significado de la pintura. La obra le es presentada. Uno casi tiene la sensación de que san Sebastián fue martirizado a fin de darle a él la oportunidad de explicar esta imagen. La complejidad de las formas y el tamaño del espacio representado aumentan el sentimiento de dominio, de control.

En una imagen cubista, se nos dan la conclusión y las conexiones. Son las que componen la pintura. Son su contenido. El espectador debe encontrar su lugar en este contenido, al tiempo que la complejidad de las formas y la "discontinuidad" del espacio le recuerdan que su visión desde ese lugar está abocada a ser parcial.

Este contenido y su funcionamiento fue profético porque coincidió con la nueva visión científica de la naturaleza, una visión que rechazaba la simple causalidad y el punto de vista único, permanente y global.

Werner Heisenberg dice:

Se podría decir que la capacidad humana de comprensión es, en cierto sentido, ilimitada. Pero los conceptos científicos existentes solo abarcan una parte muy limitada de la realidad, y la parte que todavía no ha sido comprendida es infinita. Puede que esperemos comprender siempre que pasamos de lo conocido a lo desconocido, pero puede que también tengamos que aprender al mismo tiempo un nuevo sentido de la palabra comprensión.[21](#)

Esta noción implica un cambio en la metodología de la investigación y la invención. El fisiólogo W. Grey Walter observaba que:

La fisiología clásica, como hemos visto, solo toleraba una única incógnita en sus ecuaciones; en cada experimento no se podía investigar más de una sola cosa [...]. No podemos extraer una variable independiente a la manera clásica; hemos de enfrentarnos todo el tiempo a la interacción de muchas incógnitas y variables [...]. En la práctica, esto implica que se deben hacer y comparar al mismo tiempo no una sino muchas observaciones, tantas como sea posible, y que cuando se pueda, se debe utilizar una sola variable conocida para modificar las diversas incógnitas complejas, de modo que se puedan evaluar sus tendencias y su interdependencia.[22](#)

Las mejores obras cubistas realizadas en 1910, 1911 y 1912

eran modelos precisos y continuos del método de investigación y comprobación descrito más arriba. Es decir, fuerzan a los sentidos y a la imaginación del espectador a calcular, omitir, dudar y concluir conforme a una pauta que guarda un estrecho parecido con la utilizada en la observación científica. La diferencia es una cuestión de atractivo. Como el acto de mirar una imagen es mucho menos concentrado, la imagen atrae una gama más amplia y variada de las experiencias previas del espectador. El arte está relacionado con la memoria; el experimento, con las predicciones.

Fuera del laboratorio moderno, la necesidad de adaptarse constantemente a las totalidades que se nos presentan —más que hacer inventarios o suplir un significado trascendental, como ante la pintura de Pollaiuolo— es una característica de la experiencia de nuestros días que afecta a todos por obra de los medios de información de masas y los sistemas de comunicación modernos.

Marshall McLuhan es un maníaco de la exageración, pero ello no quita para que no haya visto con toda claridad ciertas verdades:

En la edad eléctrica, cuando nuestro sistema nervioso central ha sido ampliado tecnológicamente a fin de incluirnos en el total de la humanidad y de incorporar el total de la humanidad en nosotros, necesariamente participamos, en profundidad, de las consecuencias de todas y

cada una de nuestras acciones. La aspiración a la totalidad, a la empatía y a la profundidad de conocimiento, característica de nuestra era, es un elemento natural adjunto a la tecnología eléctrica. La edad de la industria mecánica que nos precedió encontraba en la vehemente afirmación del punto de vista privado el modo de expresión natural [...]. El signo de nuestro tiempo es su revolución contra las pautas impuestas. Repentinamente deseamos que las cosas y las personas se declaren seres totales.²³

Los cubistas fueron los primeros artistas que intentaron pintar totalidades más que acumulaciones.

Debo volver a hacer hincapié en el hecho de que los cubistas no eran conscientes de todo lo que podemos leer hoy en su arte. Picasso, Braque y Léger guardaron silencio porque sabían que podrían estar haciendo más de lo que sabían. Los cubistas menores tendieron a creer que su ruptura con la tradición los había liberado de la atadura de las apariencias, de forma que podrían enfrentarse a cierto tipo de esencia espiritual. Se albergó la idea de que su arte coincidiera con las implicaciones de ciertos descubrimientos científicos y tecnológicos, pero nunca llegó a elaborarse. No hay pruebas que demuestren que reconocieran como tal el cambio cualitativo que había tenido lugar en el mundo. Es por estas razones por lo que me he referido constantemente a su *presentimiento* de un mundo transformado; no pasaba de eso,

de un presentimiento.

No hay razones que expliquen el que los máximos logros cubistas se dieran en unas fechas determinadas. ¿Por qué entre 1910 y 1912, y no de 1905 a 1907? Tampoco se puede explicar *con exactitud* por qué ciertos artistas llegaron, exactamente en el mismo momento, a una visión del mundo muy diferente: una gama de artistas que va de Pierre Bonnard a Marcel Duchamp, pasando por Giorgio de Chirico. Para poder explicarlo tendríamos que saber una cantidad *imposible* de datos sobre cada evolución individual. (En esa imposibilidad, que es absoluta, reside que estemos liberados del determinismo.)

Hemos de trabajar con explicaciones parciales. Con la ventaja que nos proporcionan 60 años de perspectiva, las correlaciones que he intentado establecer entre el cubismo y el resto de la historia me parecen hoy innegables. El camino exacto de esas conexiones sigue siendo desconocido. No nos informan sobre las intenciones de los artistas; no explican exactamente por qué apareció el cubismo de la manera en la que lo hizo, pero sí que nos ayudan a desvelar el significado del cubismo más continuo y más amplio posible.

Dos objeciones más. Dado que el cubismo representó una revolución tan fundamental en la historia del arte, he tenido que hablar de ella como si de pura teoría se tratara. Solo así podía dejar claro su contenido revolucionario. Pero, naturalmente, no se trató de pura teoría. No hubo en él nada tan

claro, tan consistente y tan simplista. Hay pinturas cubistas llenas de anomalías y de una maravillosa ternura gratuita y de una excitación confusa. Vemos el inicio a la luz de las conclusiones que este mismo sugería. Pero solo era un inicio; un inicio que se cortó en seco.

Pese a toda su comprensión de lo inadecuado de las apariencias y de la visión frontal de la naturaleza, los cubistas utilizaron tales apariencias como medios para referirse a la naturaleza. En el torbellino de sus nuevas construcciones, su relación con los sucesos que las provocaban aparece mostrada mediante una referencia sencilla, casi ingenua, a la pipa pegada a la boca del “modelo”, al racimo de uvas, al frutero o al título de un periódico. Incluso en algunas de las pinturas más herméticas, como *El portugués*, de Braque, uno puede encontrar alusiones naturalistas a los detalles de la apariencia del sujeto, como los botones de la chaqueta del músico, enterrados intactos en la construcción. Hay solo unas cuantas obras, por ejemplo, *El modelo*, de Picasso, realizada en 1912, en las que se ha prescindido totalmente de este tipo de alusiones.

Las dificultades eran probablemente tanto intelectuales como sentimentales. Las alusiones naturalistas parecerían necesarias a fin de ofrecer una medida mediante la cual poder juzgar la transformación. Tal vez, también los cubistas eran reacios a separarse de las apariencias porque sospechaban que nunca volverían a ser los mismos en el terreno del arte.

Pasan de contrabando los detalles y los esconden a modo de recuerdos.

La segunda objeción tiene que ver con el contenido social del cubismo: o más bien su carencia de este. Uno no puede esperar encontrar en una pintura cubista el mismo tipo de contenido social que aparece en un Breughel o un Courbet. Los medios de información de masas y la llegada de los nuevos públicos han modificado profundamente el papel social de las Bellas Artes. No deja de ser cierto, sin embargo, que, durante el momento del cubismo, a los cubistas no les interesaban en absoluto las implicaciones humanas y sociales de lo que estaban haciendo. Esto se debió, creo yo, a que tenían que simplificar. El problema al que se enfrentaban era tan complejo que su planteamiento y su solución absorbieron todo su interés. Como innovadores, querían llevar a cabo sus experimentos en las condiciones más fáciles que les fuera posible, y, consecuentemente, tomaron como temas lo que tenían más a mano y requería menos esfuerzo. El contenido de estas obras es la relación entre el espectador y la cosa vista. Esta relación es posible gracias al hecho de que el espectador hereda una situación histórica, económica y social precisa. De no ser así, las obras carecerían de sentido. No ilustran una situación humana o social; la proponen.

He hablado del significado continuo del cubismo. Hasta cierto punto, este significado ha cambiado y seguirá cambiando conforme a las necesidades del presente. Las

relaciones que podemos leer con la ayuda del cubismo varían según nuestra posición. ¿Cuál es la lectura hoy?

Cada vez se afirma de una forma más categórica que la “tradición moderna” se inicia con Alfred Jarry, Marcel Duchamp y los dadaístas. Esto confiere legitimidad a las recientes apariciones del neodadaísmo, el arte autodestructivo, los *happenings*, etc. La afirmación implica que lo que separa el arte característico del siglo xx del arte de todos los siglos anteriores es su aceptación de la sinrazón, su desesperación social, su extremo subjetivismo y su dependencia forzosa de la experiencia existencial.

Hans Arp, uno de los portavoces originales del dadaísmo, decía:

El Renacimiento enseñaba a los hombres la exaltación alternativa de la razón. Los tiempos modernos, con su ciencia y su tecnología, han vuelto al hombre megalómano. La confusión de nuestra época es el resultado de esta sobreestimación de la razón.[24](#)

Y en otra parte observaba:

La ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, y es inaccesible como las fuentes insondables de donde emana la vida, solo puede captarse mediante una entrega total al subconsciente.[25](#)

Las afirmaciones de Arp las repiten hoy con un vocabulario ligeramente modificando todos los defensores contemporáneos del arte escandaloso. (Utilizo la palabra “escandaloso” de forma descriptiva, no en sentido peyorativo.)

Durante el transcurso de los años, los surrealistas, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Paul Klee, Jean Dubuffet, los expresionistas abstractos y muchos otros pueden incluirse en la misma tradición: la tradición cuyo objetivo consiste en engañar al mundo, quitándole sus vacíos triunfos, y desvelar su dolor.

El ejemplo del cubismo nos fuerza a reconocer que esta es una interpretación unilateral de la historia. El arte escandaloso tiene muchos precedentes tempranos. En épocas de duda y transición, la mayoría de los artistas han tendido siempre a interesarse por lo fantástico, lo incontrolable y lo horrendo. El gran extremismo de los artistas contemporáneos es el resultado de su falta de rol social; hasta cierto punto, pueden crearse uno propio, pero existen precedentes de su espíritu en la historia de otras actividades: las religiones heréticas, la alquimia, la brujería, etc.

La ruptura real con la tradición, o la transformación real de esa tradición, ocurrió con el propio cubismo. La tradición moderna, basada en el establecimiento de una relación cualitativamente diferente entre el hombre y el mundo, no se inició en la desesperación, sino en la afirmación.

La prueba de que este era el papel objetivo de cubismo

reside en el hecho de que, por mucho que se rechazara su espíritu, proporcionó a todos los movimientos posteriores los medios básicos de su propia liberación. Lo cual significa que recreó la sintaxis del arte de modo que pudiera dar cabida a la experiencia moderna. La proposición de que la obra de arte es un nuevo objeto y no simplemente la expresión del tema representado, la estructuración de la imagen en función de la coexistencia de modos diferentes de espacio y tiempo, la inclusión en la obra de arte de objetos ajenos a ella, la dislocación de las formas a fin de revelar movimiento o cambio, la combinación de medios hasta entonces separados y diferenciados, el uso diagramático de las apariencias: todas estas fueron las revolucionarias innovaciones del cubismo.

Sería una locura infravalorar los logros del arte poscubista. No obstante, es justo decir que, en general, el arte de la época poscubista ha estado cargado de ansiedad y subjetivismo. Pero esto tampoco debe llevarnos a concluir, dada la evidencia que nos brinda el cubismo, que la ansiedad y el subjetivismo extremo constituyen la naturaleza del arte moderno. Constituyen la naturaleza del arte en un período de extrema confusión ideológica y de frustración política invertida.

Durante la primera década del siglo xx, se hizo teóricamente posible la transformación del mundo y se podía reconocer la existencia de las fuerzas necesarias para el cambio. El cubismo fue el arte que reflejó la posibilidad de un mundo transformado y la confianza que este inspiraba. Así,

en cierto sentido, fue el arte más moderno, al igual que el más complejo en términos filosóficos, que haya existido hasta el momento.

Las posibilidades tecnológicas siguen siendo las que imaginó el momento cubista. Y, sin embargo, tres cuartas partes del mundo siguen estando subalimentadas y el crecimiento previsto de la población mundial está sobrepasando la producción de alimentos. Mientras tanto, millones de privilegiados se ven prisioneros de un sentimiento cada vez más intenso de impotencia.

La lucha política será gigantesca por su escala y duración. La transformación del mundo no llegará como la imaginaron los cubistas. Nacerá de una historia más larga y más terrible. No podemos ver el final del presente período de inversión política, de hambre y de explotación. Pero el momento del cubismo nos recuerda que, si queremos ser representantes de nuestro siglo, y no simplemente sus criaturas pasivas, el objetivo de lograr ver ese final debe informar constantemente nuestras conciencias y nuestras decisiones.

El momento en el que se inicia una pieza musical proporciona una clave de la naturaleza de todo el arte. El secreto del arte reside en lo incongruente de ese momento cuando se lo compara con el silencio incalculable, inadvertido, que lo precedió. ¿Cuál es el significado de esa incongruencia y de la conmoción que la acompaña? Tal significado hay que buscarlo en la distinción entre lo real y lo deseable. Todo arte es

un intento de definir y hacer *antinatural* esta distinción.

Durante mucho tiempo se pensó que el arte era la imitación y la celebración de la naturaleza. La confusión surgió porque el propio concepto de naturaleza era una proyección de lo deseado. Ahora que hemos purificado nuestra visión de la naturaleza, vemos que el arte es una expresión de nuestro sentimiento de que lo dado, que no estamos obligados a aceptar con gratitud, es impropio o insuficiente. El arte media entre nuestra buena fortuna y nuestra desilusión. A veces se eleva hasta un tono de horror. A veces da un valor y un significado permanente a lo efímero. A veces describe lo deseado.

Así, por libre o anárquico que sea su modo de expresión, el arte es siempre una demanda de mayor control y un ejemplo, dentro de los límites artificiales de un "medio", de las ventajas de tal control. Todas las teorías relativas a la inspiración del artista son proyecciones del efecto que su obra ejerce en nosotros. La única inspiración que existe es el presentimiento de nuestro propio potencial. La inspiración es el reflejo exacto de la historia, por medio del cual podemos ver nuestro pasado, al tiempo que le damos la espalda. Y es precisamente esto lo que sucede en el instante en que se inicia una pieza musical. De repente somos conscientes del silencio anterior, al mismo tiempo que nuestra atención se concentra en seguir las secuencias y resoluciones que han de contener lo deseado.

El momento del cubismo fue ese comienzo; un comienzo

en el que se definieron deseos que todavía no han sido satisfechos.

-
- 1 Apollinaire, Guillaume, *Les collines*, en *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Éditions Mercure de France, París, 1918 (versión castellana: “Las colinas”, en *Caligramas*, Cátedra, Madrid, 1987) [N. del Ed.].
- 2 Véase: Golding, John, *Cubism*, Faber & Faber, Londres, 1959 (versión castellana: *El Cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914*, Alianza, Madrid, 1993).
- 3 Kahnweiler, Daniel-Henry, *Cubism*, Éditions Braun, París, 1950 (versión castellana: *El camino hacia el Cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997).
- 4 Berger, John, *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013) [N. del Ed.].
- 5 Cendrars, Blaise, *Le Panama ou Les aventures de mes sept oncles* [1918] (versión castellana: *Panamá, o Las aventuras de mis siete tíos*, en *Poesía completa*, Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1975) [N. del Ed.].
- 6 Apollinaire, Guillaume, *Zone*, en *Alcools* [1913] (versión castellana, *Zona (Alcoholes)*, en *Apollinaire, Antología*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986) [N. del Ed.].
- 7 *Ibíd.* [N. del Ed.]
- 8 Apollinaire, Guillaume, *Caligramas*, *op. cit.* [N. del Ed.].
- 9 Lissitzky-Küppers, Sophie (ed.), *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Verlag der Kunst, Dresde, 1967.
- 10 Remarque, Enrich Maria, *Im Westen nichts Neues* [1929]

(versión castellana: *Sin novedad en el frente*, Bruguera, Barcelona, 1967).

11 Apollinaire, Guillaume, *Caligramas*, *op. cit.* [N. del Ed.].

12 Leon Battista Alberti, citado en Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford Paperbacks, Oxford, 1962 (versión castellana: *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Cátedra, Madrid, 1982).

13 Véase Hauser, Arnold, *Mannerism*, Routledge, Londres, 1965 (versión castellana: *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965). Es una obra fundamental para quienes tengan interés en la problemática naturaleza del arte contemporáneo y sus raíces históricas.

14 Citado en Blunt, Anthony, *op. cit.*

15 Goldwater, Robert y Treves, Marco (eds.), *Artists on Art*, Pantheon, Nueva York, 1945 (versión castellana: *El arte visto por los artistas*, Seix Barral, Barcelona, 1953).

16 *Ibíd.*

17 *Ibíd.*

18 Heisenberg, Werner, *Physik und Philosophie* [1958], Hirzel, Stuttgart, 2011.

19 Para un análisis similar del cubismo, escrito 30 años antes, pero desconocido por el autor en el momento de escribir este ensayo, véase la gran obra de Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? The Demands of Art* [1968], Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1989.

[20](#) Wolfram, Eddie, "Rasher than Bacon", *Art and Artists*, Londres, septiembre de 1966 [N. del Ed.].

[21](#) Heisenberg, Werner, *op. cit.*

[22](#) Walter, W. Grey, *The Living Brain*, Duckwoth, Londres, 1953 (versión castellana: *El cerebro viviente*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1961).

[23](#) McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1964 (versión castellana: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Diana, Ciudad de México, 1974).

[24](#) Hans Arp, citado en Richter, Hans, *DADA. Kunst und Anti-Kunst*, Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia, 1964 (versión castellana: *Historia del Dadaísmo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973).

[25](#) *Ibíd.*

Parade, 1917

Después de *Las señoritas de Aviñón* (1909), Picasso se vio atrapado en algo que él mismo había provocado. Pasó a formar parte de un grupo. Con esto no quiero decir solamente que tuviera un círculo de amigos, pues ya lo tenía antes. Y lo seguiría teniendo después. Pasó a formar parte de un grupo en el cual, aun sin haber formulado un programa concreto o un manifiesto, todos los componentes trabajaban en la misma dirección. Este es el único período en toda la vida de Picasso en el que su obra se parece, hasta cierto punto, a la de otros pintores contemporáneos suyos. Es también el único período de su vida en el que su obra (aunque él lo negara) revela una evolución absolutamente coherente: desde *Paisaje con puente* (1908) hasta *El violín* (1913). Fue un período de gran agitación, pero también de mucha certeza y seguridad en su interior. Fue, en mi opinión, el único momento en el que Picasso se haya sentido completamente a gusto. Es de ese período, tanto como de España, de donde ha vivido exiliado desde entonces.

Dentro del grupo (aunque “grupo” es una palabra ya demasiado formal), en el marco de la camaradería que se estableció, seguían destacando la energía y el extremismo de Picasso. Probablemente fue él quien mayormente llevaría sus conversaciones y su lógica a las conclusiones pictóricas más completas. (Fue a él a quien primero se le ocurrió la idea de

pegar materiales diversos en el lienzo.) Pero probablemente fueron sus amigos quienes más sintieron la presión de lo que he denominado la convergencia histórica que hizo posible el cubismo. Eran ellos, más que él, quienes pertenecían al mundo moderno, con el que estaban firmemente comprometidos. Picasso estaba comprometido con su trabajo con ellos.



En 1914, el grupo se dispersó. Georges Braque, Fernand Léger y Guillaume Apollinaire se fueron a la guerra. Siendo como era alemán, Daniel-Henry Kahnweiler, el marchante de Picasso, tuvo que abandonar Francia. Cambios parecidos afectaron a la vida de millones de personas.

A Picasso no le preocupaba la guerra. No era su guerra, y esto es un ejemplo más de que apenas pertenecía al mundo que le rodeaba. Sin embargo, sufrió al verse solo, y su soledad aumentó en 1915 con la trágica muerte de su joven amante. Bajo la presión de esta soledad, volvió a ser el mismo que había sido antes. Volvió a ser un "invasor vertical" llegado del pasado. Pero antes de pasar a examinar todas las consecuencias de esta reversión, querría mostrar a modo de ejemplo cómo se transformó a partir de 1914 toda la relación entre el arte y la realidad.

No se trató solo de una dispersión. Después de la guerra, la mayor parte de los cubistas regresaron a París. Sin

embargo, les resultó casi imposible encontrar o recrear el ambiente y el espíritu de 1910. No solo el mundo tenía una apariencia completamente distinta, no solo el desencanto había venido a sustituir a la esperanza, sino que también había cambiado su propia posición con respecto al mundo. Hasta 1914, ellos habían ido siempre por delante de los acontecimientos, y sus obras habían sido proféticas. Después de la guerra, los acontecimientos les tomaron la delantera. La realidad los sobrepasó. Ya no captaban —ni siquiera intuitivamente— el sentido de lo que sucedía. Había empezado la era de la política imprescindible. Lo revolucionario tenía que ser inevitablemente político. El gran innovador, el gran artista revolucionario de la década de 1920, fue Serguéi Eisenstein. (James Joyce pertenecía esencialmente al mundo anterior a la guerra.) Ciertos cubistas, como Léger, y algunos de sus seguidores, por ejemplo, Le Corbusier, adoptaron una perspectiva política y dieron un paso adelante, convirtiéndose en una nueva *avant-garde*. Otros se replegaron. Max Jacob, por ejemplo, que había sido un escéptico herético, se convirtió al catolicismo en 1915 y se fue a vivir a un monasterio.

Nada ilustra este cambio de una forma tan clara como la historia del balé *Parade*. Los cubistas siempre habían menospreciado el balé por ser para ellos un entretenimiento pretencioso y burgués. Preferían las verbenas y los circos. En 1917, sin embargo, Jean Cocteau convenció a Picasso para que colaborara con él y con el músico Erik Satie en la creación de

un balé para Serguéi Diáguilev. La compañía de Diáguilev llevaba diez años triunfando en París. En Rusia había sido la favorita de los zares. Pero la idea de Cocteau era romper con la tradición y producir un espectáculo “moderno”. El título, *Parade (Desfile)*, quería evocar el circo y el *music-hall*, y exorcizar así los fantasmas burgueses.

Picasso fue a Roma a trabajar en los preparativos del balé. Diseñó el telón, el vestuario y los decorados. También aportó ideas y sugerencias. El telón es muy sentimental, tal vez, intencionadamente sentimental, pero encaja perfectamente en el nuevo medio en el que se encontraba entonces. “Hicimos *Parade* —decía Cocteau— en un sótano de Roma, donde ensayaba la compañía; paseamos a la luz de la luna con los bailarines y las bailarinas, visitamos Nápoles y Pompeya. Y conocimos a los alegres futuristas”. Parece muy lejos de la violencia de *Las señoritas de Aviñón*, muy lejos de la austeridad de las naturalezas muertas cubistas y muy lejos del Frente Occidental en aquel el tercer año de guerra.

El balé sí es menos convencional, y se podría decir que el telón había sido diseñado a propósito para atraer al público. Había siete personajes en el balé: un prestidigitador chino, una chica americana, dos acróbatas y tres directores de escena. Estos últimos llevaban unas estructuras compuestas de elementos cubistas que hacían que pareciera que medían tres metros de altura. Uno de ellos era francés y “llevaba” los árboles de un bulevar; otro era americano y llevaba unos

rascacielos, y el tercero era un caballo. Se movían por el escenario como si fueran decorados y su fin era empuqueñecer a los bailarines y bailarinas para que parecieran marionetas.

No había un argumento coherente, pero sí, mucha mímica. Estas son dos típicas acotaciones de Cocteau para los bailarines. Para el prestidigitador chino:

Se saca un huevo de la coleta, se lo come, lo vuelve a encontrar en la punta del zapato, escupe fuego, se quema, pisotea las chispas.

Para la chica americana:

Hace una carrera, se monta en una bicicleta, se estremece como en las películas antiguas, imita a Charlot, persigue a un ladrón con un revolver, boxea, baila un ragtime, se va a dormir, naufraga, da volteretas en la hierba en una mañana de abril, hace una foto, etc.

El balé se estrenó el 17 de mayo en el Théâtre du Châtelet de París. El distinguido público se sintió ultrajado y empezó a sospechar que el balé había sido diseñado con el único fin de ridiculizarlos. Cuando bajó el telón, se oyeron amenazas contra el productor y gritos de “alemanes asquerosos”. Guillaume Apollinaire salvó la situación. Herido, con la cabeza vendada, en uniforme y luciendo la Cruz de Guerra, como héroe de la patria, pudo llamar a la tolerancia.

Él mismo había escrito la introducción del programa. En ella, se mostraba entusiasta y decía que aquel balé era una prueba de que el movimiento moderno, el nuevo espíritu del arte, podía sobrevivir a la guerra. A ese espíritu superviviente lo denominó superrealismo o surrealismo.

Dieciocho meses después, Apollinaire había muerto. (Murió mientras en París se celebraba el armisticio, y cuando, en el delirio de la fiebre, oyó a la muchedumbre gritar que había que colgar al káiser Guillermo, pensó, dado que él se llamaba igual, que se referían a él.) Pero había dado nombre a la siguiente fase del movimiento moderno.

No sabemos qué habría pensado Apollinaire de haber sobrevivido. Yo creo que no habría tardado en darse cuenta de que “el nuevo espíritu” no era una continuación del de los cubistas. Estos habían sido profetas, cuyas profecías, hasta cierto punto todavía incumplidas, seguían siendo convincentes. Los surrealistas se limitaban a comentar irónicamente una realidad que ya les superaba.

Exactamente un mes y un día antes de que *Parade* se estrenara en París, los franceses habían comenzado la ofensiva contra la línea Hindenburg. Su objetivo era el río Aisne. El ataque resultó ser un completo desastre. El número de muertos se mantuvo en secreto, pero se estima que unos 120.000 franceses encontraron allí la muerte. Esto sucedía a unos 300 kilómetros del Théâtre du Châtelet. Profundamente

desengañados y en parte impulsados por el ejemplo de la Revolución Rusa del mes de febrero, grandes secciones del ejército francés se amotinaron cuando se estrenó el balé. De nuevo, el número de los amotinados se mantuvo en secreto. Pero, sin duda, fue el motín más importante de la historia moderna en el seno de un gran ejército. Se produjeron muchos incidentes extraños. Todo parecía haber perdido su razón de ser. Un pequeño incidente se hizo famoso posteriormente. Un contingente de soldados de infantería desfiló por las calles de una ciudad. Mientras desfilaban en perfecta formación, balaban como ovejas para indicar que eran corderos a los que conducían absurdamente al matadero.

¿No hace el grotesco absurdo de esta escena, completamente real, que la chica americana de Cocteau y Picasso parezca plana y banal?

Tenemos que ser muy claros con respecto a lo que significa esto, pues allí, en el Théâtre du Châtelet, en 1917, se planteó uno de los problemas recurrentes del arte en nuestros días.

Los acontecimientos en nuestro siglo suceden a escala global. Y nuestra área de conocimiento se ha ensanchado a fin de abarcar esos acontecimientos. Todos los días podemos ser conscientes de cuestiones de vida o muerte que afectan a millones de personas. La mayoría de nosotros echamos fuera de nuestras cabezas esos pensamientos, salvo en tiempos de

crisis o de guerra. Los artistas, cuya imaginación es menos controlable que la de la mayoría, se han obsesionado con el problema: ¿cómo puedo justificar lo que hago en un momento así? Esto llevó a algunos a renunciar al mundo; a otros a volverse demasiado ambiciosos o pretenciosos, y aún a otros a reprimir su imaginación. Pero desde 1914, no ha podido haber un artista que no se haya hecho esa pregunta.

Haría falta todo un libro para examinar en profundidad ese dilema. Yo solo quiero hacer un breve comentario a fin de demostrar por qué es relevante mencionar la batalla del Aisne al analizar el balé *Parade*. En 1917, Juan Gris seguía pintando cuadros cubistas, sus mejores cuadros y algunos de los cuadros cubistas más desarrollados que se hayan pintado nunca. (Porque era el más intelectual de los cubistas, Gris fue el único que pudo continuar produciendo obras cubistas durante unos cuantos años después de que el cubismo como movimiento hubiera muerto. Veía los problemas teóricos que quedaban por resolver, y se dispuso a resolverlos con toda su inteligencia.) Estos cuadros están tan lejos de la guerra como *Parade*, aún más lejos, de hecho. Y, sin embargo, ¿por qué resulta irrelevante mencionar aquí los ocho millones de muertos, o tan irrelevante como siempre ha sido y será?

Se trata de una cuestión social a la que solo se puede responder desde una perspectiva social. Hemos de tener en cuenta la función y el contenido social de los cuadros de Juan Gris y del balé *Parade*. Ya hemos examinado el contenido

social del cubismo. Y en cuanto a los cuadros de Gris, en ese momento apenas cumplían función social alguna. Gris pasó los años de la guerra en una extrema pobreza, y se encontró con grandes dificultades para vender o exponer su obra. En un sentido a largo plazo, su función era expresar y preservar una manera de ver basada en un orden que aceptaba todas las posibilidades positivas del conocimiento moderno. En otras palabras, Gris pintó estos cuadros *como si la guerra no hubiera tenido lugar*. Uno podría decir que decidió tocar el arpa mientras ardía Roma. Pero, a diferencia de Nerón, él no era el responsable del incendio, y no era una figura pública. Fue su soledad la que le permitió a Gris ignorar la guerra sin por ello perder su integridad. Incluso hoy puede haber zonas de *gracia o de exención*, y si un artista se encuentra en una de ellas, paradójicamente y con el tiempo, el resultado puede tener un valor social considerable. La cultura europea sería más pobre si Gris no hubiera seguido pintando durante la I Guerra Mundial sus benígnas e impertérritas naturalezas muertas. Pero hemos de recordar siempre que el éxito, al matizar la soledad, destruye también la legitimidad de la exención. El éxito convierte al artista que la reivindica en un escapista, y aquellos que escapan a su tiempo son también los primeros en ser olvidados junto con su tiempo. Son aduladores que nunca sobreviven a sus mecenas.

El caso de *Parade* es diferente del de Juan Gris. *Parade* fue una manifestación pública. Quería provocar, escandalizar. La

justificación que se daba era que expresaba la “realidad” contemporánea. Cocteau rechazó la denominación de surrealista dada por Apollinaire, y, de hecho, insistió en calificar la obra de “balé realista”.

Obviamente, su “realidad” no era la de los cubistas; austera, ordenada, esperanzada. Era frenética e irracional, y, se dieran o no cuenta sus creadores, solo podía justificarse en referencia a la guerra. El público que gritaba “jalemanes asquerosos!” había hecho la conexión correcta. Pero, siguiendo su costumbre, solo la utilizó para ampliar su auto-complacencia.

La función social objetiva que cumplió *Parade* fue la de consolar a la burguesía a la que había escandalizado. (Digo *objetiva* para distinguir el verdadero efecto del balé de lo que sus creadores pudieran esperar subjetivamente que este lograría.) En este aspecto, *Parade* sentó el precedente para una buena porción del llamado arte “escandaloso” que vendría a continuación. Su valor como agente del escándalo era el resultado de su espíritu particular: su forma inconexa, su frenesí, su mecanización, sus títeres. Este espíritu era un reflejo, aunque pálido, de lo que estaba sucediendo. Y lo que estaba sucediendo era infinitamente más escandaloso a un nivel infinitamente más serio. La razón por la que se puede criticar y finalmente calificar de frívolo y desestimar el balé *Parade*, por más bello que fuera ver bailar a Léonid Massine, no es que ignorara la guerra, sino que pretendiera ser realista.

Y el resultado de esa pretensión fue que escandalizaba de tal forma que distraía a la gente, desviándola de la verdad. Como si dijéramos sustituía algo que pesaba una tonelada por otra cosa que pesaba unos gramos. La locura del mundo, podían decir, era una invención de los artistas. El público que gritó “¡alemanes asquerosos!” se sentía, al final de la representación, más patriótico que nunca, más seguro que nunca de que la guerra era noble y razonable. Una representación de *Las sifides* no habría tenido el mismo efecto.

Había empezado la era de la política imprescindible. Los soldados de infantería que desfilaron balando lo sabían, aun cuando no vieran una salida. Ni Cocteau ni Pícasso ni siquiera Apollinaire se habían dado cuenta todavía porque seguían creyendo en la posibilidad de que el arte permaneciera al margen. La amarga ironía que encierra este asunto se revela en el espectáculo de Apollinaire pacificando a un público burgués, al que odiaba y despreciaba, algo que le era posible hacer en razón de las heridas que había recibido como héroe de guerra, heridas que le causarían la muerte 18 meses después.

Muchas veces se acusa estúpidamente a los marxistas de permitir la intrusión de la política en el arte. Por el contrario, los marxistas protestamos contra esa intrusión. La intrusión se intensifica en tiempos de crisis y gran sufrimiento. Pero no tiene sentido negar esos momentos. Hay que entenderlos para poder ponerles fin: el arte y la humanidad serán

entonces más libres. Un tiempo así se inició en Europa en 1914, y todavía continúa. El balé *Parade* es uno de los primeros ejemplos que permiten ver las dificultades a las que se enfrenta el arte en la situación actual. Por primera vez, vemos al artista moderno sirviendo, pese a su intención, al mundo burgués, y, por consiguiente, compartiendo una posición de dudoso privilegio. El resto de la historia de la vida de Picasso es la historia de cómo ha luchado para superar las desventajas de esa posición.



Cuando Picasso visitó Londres en 1918 se alojó en el hotel Savoy. Ya no veía parejas allende toda esperanza o redención en las mesas de los cafés, y el lugar de los acróbatas y los ladrones de caballos pasaron a ocuparlo los camareros y los mayordomos. Sería trivial mencionarlo, si no fuera típico de la nueva vida de Picasso. Después de haber “escandalizado” a los adinerados y los distinguidos, pasó a formar parte de ellos.

Sus antiguos amigos, especialmente Braque y Gris, consideraron que su nueva vida era una traición a aquello por lo que habían luchado antaño. Pero el problema no era así de sencillo. Con el fin de seguir como antes, Braque y Gris tuvieron que encerrarse en sí mismos. Picasso eligió, en vez, salir al mundo. Los detalles privados que entrañaba esa elección no son de nuestra incumbencia. Lo que sí es necesario saber

es hasta qué punto se transformaron su espíritu y sus actitudes.

Una opinión sobre París

Durante más o menos 80 años, París fue la capital europea de la pintura. Recientemente se ha sugerido que podría haber dejado de serlo y que en Roma o Milán o Varsovia se cuecen ideas más interesantes. La superstición, sin embargo, persiste, y el crítico de arte inglés todavía emprende un viaje a París de forma parecida a como el periodista de provincias podría dirigirse a Londres. Y luego vuelve henchido con la "exclusiva" sobre las verdades secretas de la gran ciudad, entre condescendiente y admirado. En realidad, cualquier gran ciudad es lo bastante grande para proporcionar a cualquier periodista la historia que busca. Digo todo esto a modo de explicación de por qué mi opinión sobre París puede diferir de las de otros y para advertir a lector de que, aunque, naturalmente, yo estoy convencido de que es contundente en sí misma, en realidad, podría no serlo.

Hoy por hoy, París me parece una ciudad enferma de tanto arte, víctima de una idiosincrasia que ha alcanzado a la tercera o cuarta generación. O, para decirlo de una forma menos extravagante, París sufre de la inevitable sobreespecialización del capitalismo internacional industrial y ha terminado convirtiéndose en la fábrica, en el mero salón de exposición y ventas de un artículo de consumo esnob. Uno tiene la sensación de ver un cuadro encima de otro, formando un inmenso castillo de naipes: insustancial y, sin embargo,

claustrofóbico en su interior, completamente cerrado a toda visión del mundo exterior. Desde el punto de vista económico, hay una superabundancia; intelectualmente, una gran sequía.

Típico de este ambiente es el escándalo de la nueva disposición de las salas del Museo del Louvre. No tengo aquí espacio para describirlo en detalle, pero el asunto quedó bien resumido por ese pintor francés que declaraba que no le extrañaría enterarse de que los directores del Moulin Rouge habían asumido la gestión del museo. Se ha hecho todo lo posible para que la disposición sea lo más chic, al tiempo que fácilmente superficial para la vista y la mente: el decorado por el decorado sin consideración alguna por los cuadros expuestos. La separación de las obras de su período y su escuela, a fin de conseguir una disposición elegante de “estilos” cosmopolitas, completamente atemporales; el abandono de la pintura francesa (de los 40 Poussins, solo hay nueve expuestos), a fin de atraer a los visitantes a una especie de ver-bena de todas las naciones: todo el plan equivale a la destrucción del museo como lugar de estudio serio y a su establecimiento como parque de atracciones para turistas culturales.

Las débiles ideas que hay detrás de esta transformación nos resultan conocidas. Fundamentalmente: que se puede ignorar la tradición nacional, que una obra de arte es una entidad completa en sí misma, que el “estilo” se puede separar de la intención y de la función, y que el lujo de la estética

es puro y absoluto. Si esto fuera todo lo que se puede decir del ambiente artístico de París, apenas merecería la pena decirlo otra vez. El concurso para el Monumento a los Presos Políticos en Londres, la Bienal de Venecia y la mayor parte de lo producido después de la guerra que se puede encontrar en las librerías cultas hacen hincapié en el mismo tema. Por suerte, sin embargo, también hay en París un movimiento que va completamente en contra de esa tendencia del arte y que ha alcanzado los objetivos que se proponía: el movimiento de artistas, encabezado por Jean Lurçat y con su centro en Aubusson, que trabajan para la Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie, un grupo de artistas que hacen cartones para tapices.

A Lurçat ya le interesaban los tapices antes de la guerra, pero fue durante la guerra y en la inmediata posguerra cuando el movimiento creció hasta convertirse en una influencia real en el arte francés; pintores como Pablo Picasso, Fernand Léger, Marcel Gromaire, Georges Braque, Raoul Dufy, Joan Miró y Georges Rouault han producido diseños para tapices. Las mejores obras, no obstante, han sido y son producidas por aquellos artistas que han centrado toda su energía en dominar la técnica de ese medio, en particular, el propio Lurçat, Marc Saint-Saëns y Jean Picart Le Doux.

Sería muy fácil escribir párrafo tras párrafo describiendo en un tono lírico el carácter de sus obras: su poesía sencilla e inocente, pero profunda, tejida a partir de imágenes de

pájaros, flores, peces, héroes, el sol, la luna y los amantes; su afirmación de toda la gama de la experiencia sensual y poética, del hombre, desde las sutiles maneras de registrar la infancia (un pájaro en una jaula, de Picart Le Doux) hasta los reflejos de la vejez, la síntesis del conocimiento y las sensaciones valoradas desde siempre (*El cielo... la tierra... la paz*, de Lurçat), pasando por la fuerza combativa y la actitud posesiva de la madurez (*Teseo y el minotauro*, de Saint-Saëns); la sencillez de sus colores (en los tapices de Gobelins, en donde absurdamente se copian óleos, se llegan a utilizar 14.000 colores; estos artistas, sin embargo, emplean unos 40), que parecen intangiblemente variados por las cualidades intrínsecas de las propias lanas y por el uso de tonos que siguen la trama vertical a fin de aportar un flujo lumínico ondulante, como el reflejo de la luz en las hojas, en las plumas o en las aletas de los peces. Sería muy fácil, desde luego, pero es más importante comprender las razones que explican la vitalidad de sus obras.

Todos ellos se han metido en la tradición nacional del tapiz y han aprendido de los grandes tapices medievales. Suponen que si se entregan a intentar resolver los inmensos problemas que entraña la técnica del tapiz y si eligen esencialmente temas visuales que ilustren una vida sencilla, física, la cuestión estética se solucionará sola. Todos están conformes con poner en común sus conocimientos a fin de recrear una tradición, en lugar de romperla con el

individualismo de sus respectivas personalidades. Disfrutan orientando su trabajo en la dirección de las circunstancias que hay fuera de sus estudios: los requisitos propios de los emplazamientos para los que diseñan, la técnica de los trabajadores en las hilaturas de Aubusson, etc. Son artistas que han vivido el tiempo suficiente con una fe progresista en la humanidad para ser optimistas de corazón y para saber que celebrar el placer es al fin y al cabo uno de los deberes supremos del artista.

Como resultado de todo ello, han conseguido que, pese a rebosar una poética fuera de toda lógica, distorsiones y demás, su obra haya llegado a ser muy popular y apreciada. Sus tapices condensan las experiencias y las aspiraciones comunes (alejando la fantasía de que la poesía es algo escaso), de una manera semejante a como lo hacen las canciones anónimas y las leyendas, o, de una manera más compleja, como lo pueden hacer algunas películas. Asimismo, como se han fijado una tarea, en lugar de hacer su propia carrera, han encontrado una manera de usar sus talentos respectivos —pues ninguno imita a los genios— con el fin de producir obras de un valor humano inmediato. Y si esto suena a lugar común, merece la pena recordar que hoy el talento se considera una posesión, en lugar de una aptitud. La parábola sigue en vigor.

La estética soviética

“Conozco bien sus novelas social-realistas”, dijo, suspirando, un cómico televisivo moscovita. “En la primera página hay una descripción de una turbina; en la segunda, una descripción de un martillo hidráulico; en la tercera, una descripción de una dinamo; en la 140 se llega a la palabra AMO, seguida de A MI MÁQUINA”.

La actitud soviética en relación con las artes no es estática. Recientemente ha habido mucha polémica y críticas al respecto, pero antes de pasar a describir esta nueva evolución, es necesario que comprendamos la base de su planteamiento, el cual es invariable. En primer lugar, y sobre todo, todas las obras de arte constituyen un problema moral. Nosotros tendemos a ver la polémica constante en torno al realismo y al formalismo como una cuestión relacionada con la importancia relativa del contenido y la forma. Ellos la ven como una cuestión moral, como el problema que plantea juzgar si una obra tiene o no tiene un fin moral, y si no lo tiene, para ellos es inmoral. No les interesan las obras de arte en cuanto que objetos, sino su efecto. Sus cualidades no son absolutas, sino funcionales. A esto se refería Stalin cuando decía que los escritores eran “los ingenieros del alma”.

¿Lo que está diciendo realmente es que los rusos consideran que todo el arte es propaganda?

Sí, siempre que recordemos que la propaganda hoy significa

cualquier interpretación insistente de la vida realizada conforme a unos valores con los que resulta que no estamos de acuerdo. Y también siempre que tengamos en cuenta que la tradición que ellos reivindican no es solo la de la sátira política, sino la de, por ejemplo, Francisco de Goya, William Shakespeare, Honoré de Balzac y, en particular, sus propios grandes artistas de los siglos xvii y xix. El principal resultado, y más obvio, del énfasis que ponen los soviéticos en el uso del arte es que se toman el arte realmente en serio. La formación de los estudiantes de Bellas Artes y de los de Arquitectura es mucho más larga y más completa y rigurosa que la nuestra. Un estudiante de 17 años se pasa 30 horas trabajando en un dibujo. Como resultado de esta disciplina, es el doble de competente que yo, que doy clases en una escuela de arte.

Pero ¿qué pasa con los artistas que no se adaptan, que no quieren seguir la línea del partido?

Detrás de esta pregunta hay mucha imaginación, mucha idea preconcebida. Se suele hacer con una imagen demasiado dramática en mente. Es más bien como si uno oyera hablar de una casa construida a 120 metros sobre el nivel del mar e inmediatamente asumiera que está colgada de un acantilado, en lugar de ser un edificio de una ciudad asentada en una leve hondonada en las faldas de una colina. En primer lugar, porque hay mucha más variedad en lo que se produce, tanto desde el punto de vista de la tradición local como del

de la personalidad individual, de lo que generalmente se imagina. Conocí a dos pintores fauvistas a los que no les iba nada mal. En segundo lugar, porque las grandes tradiciones pictórica y literaria rusas siempre han hecho gran hincapié en la conciencia social (Aleksándr Pushkin, León Tolstói, Vasili Súrikov y otros). En tercer lugar, porque la revolución tuvo lugar hace 36 años. El arte soviético contemporáneo solo se puede ver en relación con el conjunto del modo de vida soviético establecido. No está bien pensar que los artistas rusos son *víctimas* trágicas; si uno se empeña en compadecerlos, tendrá que decir que son un *producto* trágico, que han sido condicionados para no enterarse. Pero los artistas no agradecerán que se piense así de ellos. Lo que aquí se llama independencia, los artistas rusos lo llamarían irresponsabilidad.

Las primeras obras del realismo socialista las produjo inmediatamente después de la revolución Rusa un grupo de pintores que trabajaba en Leningrado. El más sobresaliente de ellos era Isaak Brodski. Sus temas eran retratos o escenas de la lucha revolucionaria. Por ejemplo, la de Lenin llegando a la estación de San Petersburgo desde Finlandia y dirigiéndose a los trabajadores desde el famoso carro blindado. Su estilo era austero, en cierto modo, en la tradición de Gustave Courbet, aunque en realidad eran más deudores del realismo ruso decimonónico, cuyos artistas ya estaban pintando temas sociales en la década de 1860. Muchos de los lienzos

de Brodski eran muy grandes y contenían cientos de figuras. Al reproducirlos parecen un poco fotografías sobreexpuestas, pero en realidad tienen dignidad, garra, claridad y un sentido de la estructura que es verdaderamente notable: un tosco equivalente en pintura a las películas de Serguéi Eisenstein. La misma intensidad en el enfoque.

Unos 10 o 15 años más tarde, el carácter de la pintura soviética empezó a cambiar. Se hizo menos austera, más colorida y mucho más académica, más o menos lo que la mayoría de Occidente considera hoy que se trata del típico arte soviético “victoriano”. Había paisajes, temas de género, escenas históricas, retratos de obreros e imágenes de fábricas, de Stalin, de granjas colectivas, de ciudades nuevas y de estajanovistas, pero la mayoría eran fotográficas y trilladas. Y, sin embargo, pese a toda su banalidad, este arte intentaba seriamente resolver un problema. La revolución había terminado. Se estaba construyendo el socialismo. Por primera vez en la historia, los pintores pasaron a ver en el gusto popular a gran escala un factor positivo. El arte tenía que celebrar los logros de la gente, de un modo u otro. El error que cometieron fue suponer que la gente solo quería y necesitaba que la reconfortaran, que le dieran constantemente palmaditas en la espalda. Olvidaron el verdadero optimismo que encerraba aquel comentario de Maksim Gorki de que “la vida siempre será lo bastante mala para que el deseo de algo mejor no llegue a extinguirse nunca en los seres humanos”, y lo

sustituyeron por un optimismo trivial. Esto condujo a un arte naturalista carente tanto de tensión como de conflicto. Como todo está bien, o iba a estar bien, no había necesidad de que el artista seleccionara la experiencia. Se sentían con razón orgullosos de lo que habían alcanzado, pero consideraron equívocadamente que lo único que tenían que hacer era alzar un espejo en el que se reflejaran sus logros. O, para decirlo con otras palabras, el arte se acercó tanto a la vida que no tenía ni espacio ni tiempo para decidir sobre sí mismo. Podía estimular, pero no satisfacer. La satisfacción solo la proporcionaba la propia vida.

Y entonces, hace algunos años, surgió un gran debate sobre estas cuestiones. Los artistas y los críticos empezaron a darse cuenta de que no bastaba con registrar simplemente cualquier escena y esperar que reflejara el progreso de la vida en general; más bien, el artista debía escoger lo típico, liberando y demostrando las potencialidades ocultas de lo que pintaba. Esto entrañaba que tenía que haber conflicto, que había que luchar por ello, pues de no ser así, esas potencialidades serían obvias. Desde el punto de vista psicológico, esto significaba ver la acción en relación con el motivo; desde un punto de vista puramente visual, significaba ver la apariencia superficial en relación con la estructura subyacente.

Hoy se están haciendo evidentes los resultados de esta revaluación. Sigue habiendo sombríos pintores académicos. Sigue existiendo ese énfasis típicamente ruso en la anécdota.

En el estudio de un pintor, uno espera encontrar una enciclopedia junto a la paleta. (Diré, de paso, que es por esta razón por la que hay tan pocos murales. Se dan cuenta de que hacer una síntesis entre lo ampliamente decorativo y lo minuciosamente literario está todavía allende sus capacidades.) Pero al mismo tiempo, el carácter de las obras de los estudiantes y de los jóvenes pintores es nuevo, sorprendentemente distinto. En lo que respecta a la temática, las obras son menos directamente didácticas; y en cuanto a la investigación formal, mucho más profundas. Ya no basta con captar una imagen fija de un brazo; hay que establecer también su estructura. Entonces se hace realidad su capacidad de movimiento alternativo y, así (desde un punto de vista humano), se puede tener en cuenta la decisión que hay detrás de ese movimiento. Si uno pinta una sonrisa, debe dar a entender también que el rostro humano es capaz de sollozar.

Yo lo resumiría así. La mayor parte de la pintura rusa es mala, la nueva pintura está todavía en pañales. La mayor parte del arte occidental es igualmente malo, pero por razones opuestas. En un caso se trata de un arte demasiado superficialmente literal; en el otro, de un arte que es demasiado profundamente remoto. Ellos han abaratado el arte; nosotros lo hemos convertido en un lujo. Si fuera crítico de arte en Moscú, atacaría a los trasnochados academicistas sentimentales, de la misma manera que aquí ataco a los fríos academicistas de la formalización y la abstracción. (Habiendo

leído algunas de sus críticas, también creo que deberían publicar lo que escribo.) Pero, y esto es el quid de la cuestión, creo que ellos están poniendo los cimientos de una verdadera tradición, mientras que nosotros, en una inmensa mayoría, estamos destrozando la tradición que hemos heredado. Una verdadera tradición solo se puede construir sobre la base de una conciencia general de que el arte debe ser una inspiración para la vida, y no un consuelo.

La Bienal

La parte más grande de la exposición internacional de la Bienal de Venecia la organiza un comité italiano. Este año [1958], este comité ha sido muy criticado por su obvia inclinación por el arte abstracto, y ha sido acusado de provincianismo. Lionello Venturi, el historiador del arte y gran figura de la crítica italiana, se ha lanzado a defenderlos afirmando que los mejores artistas de los últimos 60 años han sido pintores abstractos, y que, en cualquier caso, los pabellones organizados por otros países muestran la misma inclinación, con lo que pretende dar a entender que no pueden estar todos equivocados. Pero la verdad es que sí que pueden, y que, además, lo están. Los humoristas tienen razón cuando llaman a esta Bienal, *La Banal*.

Seamos claros sobre las cuestiones implícitas. (Merece la pena, porque en esta exposición se puede leer el futuro político del mundo; puede que carezca de obras maestras, pero está llena de revelaciones y presagios inconscientes.) No se trata, y nunca se ha tratado, de que todo el arte abstracto se oponga fundamentalmente al arte figurativo. Ningún estudioso de la cultura europea del siglo xx puede negar que cierto arte abstracto ha contribuido al desarrollo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. La división hoy se establece entre aquellos artistas que tienen un sentido de la responsabilidad y aquellos que no lo tienen; o, para decirlo con otras

palabras, entre aquellos artistas cuya visión de la vida contiene una fe mínima en el valor de la transformación humana y aquellos para quienes la alienación se ha vuelto patológica. El arte abstracto ha dejado de ser desde hace ya mucho tiempo un asunto de pura "estética". La torre de marfil se ha transformado en la celda insonorizada que encierra un "provincialismo" llevado al extremo más absoluto.

Miles de obras expuestas ahora en Venecia, obras llegadas de Estados Unidos, de Alemania, de Italia, de Holanda, de Francia, tienen una imagen en común: la imagen de la basura, de la mugre. Tampoco estoy emitiendo un juicio de valor cuando digo esto: estoy siendo literal. Uno va de galería en galería viendo las formas de la descomposición y la porquería de la putrefacción. Algunos de los lienzos están rasgados, otros tienen gasas rellenando meros cortes, otros están cubiertos de cemento, otros solo consisten en una gruesa capa del mismo color que ha sido artificialmente preparada para agrietarse y pelarse. De nuevo, sin embargo, debemos manifestar cierta tolerancia a fin de hacer creíble la decadencia absoluta del fenómeno que estamos examinando. No hay ninguna razón que impida que los pintores utilicen nuevos materiales y que "jueguen" con la superficie de sus lienzos; en algunas de sus naturalezas muertas más hermosas, Georges Braque mezcló arena con el pigmento. Pero lo que estamos analizando ahora pertenece a una categoría completamente distinta. No estamos hablando de añadidos,

sino de violaciones. Y si se necesita una sola prueba de la irremediable y autocomplaciente decadencia de estas obras, la encontraremos en el hecho bastante obvio de que la gran mayoría no aguantará, materialmente, más de un par de años. No son objetos creados, son objetos que han sido utilizados, como las colillas, las botellas rotas o, los más apropiados de todos, los condones usados.

En otras ocasiones he intentado explicar los factores psicológicos y sociales que han hecho posible este tipo de no arte. Por descontado, refleja, de una forma inconsciente y completamente pasiva, una realidad: la realidad de los miedos, el cinismo, las alienaciones humanas que acompañan a los estertores del imperialismo. Refleja, pasivamente, la realidad de nuestras propias supersticiones, rituales y crímenes semejantes a los de Mau Mau: una realidad contra la que puso medidas el Mau Mau africano. Pero no podemos sentirnos satisfechos dejando ahí el razonamiento: en parte, porque no es el imperialismo lo que representa verdaderamente a Occidente, sino también todos los movimientos de oposición; y, en parte, porque este no arte hoy se está exportando. El pabellón español está enteramente dedicado a él, y está empezando a brotar en los pabellones polaco y yugoslavo. Es exportable porque apela a ese egoísmo destructivo, en forma de una tentación interior, al que todo artista tiene que enfrentarse; le da el valor sagrado del arte al más pequeño de sus gestos, incluso a la huella de su pulgar... y a la más

insignificante de sus ideas.

Esta insignificancia, la pobreza y la debilidad de las ideas y los objetivos, es la característica más sorprendente del actual ambiente cultural de Occidente, hasta en donde no ha tenido lugar el declive último que ha conducido al no arte. Incluso en las galerías en las que el arte abstracto tiene todavía cierta función decorativa o en aquellas donde las obras siguen siendo figurativas, uno tiene la impresión de que cada artista ha buscado desesperadamente alguna pequeña novedad propia y luego se ha contentado con producirla en serie y colocarla en el mercado. El extremo más extremo de esta mentalidad comercial es un cuadro que consiste simplemente en las barras y estrellas de la bandera americana. Un ejemplo más serio y, por consiguiente, más trágico, es el de Kenneth Armitage, un escultor inglés de gran talento, a quien se le ha ocurrido la idea de hacer que los torsos de sus figuras parezcan tableros de mesas, de tal modo que las piernas y los brazos sobresalen como los miembros de un hombre atrapado en un cepo. Estas otras tienen, sin duda, un valor sorpresa que genera una emoción superficial. Pero pasado un momento, uno piensa: ¡ojalá este hombre pudiera utilizar su talento, ojalá fuera libre, ojalá no se viera forzado a utilizar tretas comerciales! Pero ¿quién lo obliga a hacerlo?

Ahí está la ironía. Pues ese arte de lo que se ha dado en llamar Mundo Libre se está convirtiendo en el arte más

limitado, más romo que se haya producido nunca. En comparación, el pabellón soviético, lleno de obras estalinistas de la vieja guardia, es rico, variado e ingenioso. Hemos de admitir que la riqueza es literaria y que visualmente los cuadros rusos son muy sentimentales, que están pintados siguiendo los clichés impuestos por los burócratas, pero si uno tuviera que elegir entre la falta de imaginación de los burócratas y las fantasías enfermas...

En realidad, para cuestiones de arte, uno no tiene que hacer esa elección. Entre los 500 artistas más o menos que tienen obra expuesta en Venecia hay, tal vez, una docena que no nacieron con más talento que sus compañeros expuestos, pero que nos alientan al recordarnos que el arte es independiente en exactamente el mismo grado en el que revela la realidad. Estos son: Kewal Soni, escultor indio; Padamsee, pintor indio; Ivan Peries, pintor ceilandés; Raúl Anguiano, seguidor mexicano de Rivera; los Bruselmans, de Bélgica; Ichiro Fukuzawa, un expresionista japonés. Y luego está el pabellón de las Repúblicas Árabes Unidas. Solo muy ocasionalmente la historia y el arte son tan directamente equivalentes como aparecen aquí; pero no deja de ser un hecho que este pabellón es el más afirmativo y vital de todos en esta Bienal de 1958. No quiero decir, claro está, que de la noche a la mañana hayan aparecido en El Cairo cierto número de genios. Lo que hace estas obras notables es el hecho de que afirman. No son tratados defensivos. Los hombres están antes que las

cosas. Su lenguaje es ampliamente tradicional. Sus colores teñidos al sol, su expresivo uso de unas siluetas decorativas y sus simplificaciones fáciles y carentes de todo artificio se derivan del arte y el diseño egipcio. Y, sin embargo, es el arte occidental el que en comparación parece no solo académico, sino también, en el contexto del mundo emergente del siglo xx, acabado, agotado, inútil.

El arte y la propiedad privada hoy día

El amor al arte ha sido un concepto útil para las clases dominantes desde hace más de siglo y medio. El amor se les atribuía a esas clases y con él podía justificarse una relación con las civilizaciones pretéritas y la posesión de esas virtudes asociadas a la “belleza”. Con él se podía también desdeñar por no artísticas y primitivas las culturas a las que estas clases destruían en su propio seno y por todo el mundo. Más recientemente, esas clases han podido asociar su amor al arte con su amor a la libertad, y oponer ambos amores al desprecio, real o supuesto, por el arte de los países socialistas.

La utilidad del concepto era algo por lo que había que pagar. Se exigía que el amor al arte, que era un obvio privilegio y estaba, de una manera menos obvia, íntimamente relacionado con la moralidad, se fomentara entre los ciudadanos merecedores de algún estatus. Esta exigencia generó en el siglo XIX muchos movimientos de filantropía cultural, de los que los ministerios de cultura occidentales son las últimas manifestaciones, absurdas y condenadas al fracaso.

Sería una exageración decir que las instituciones culturales dedicadas al arte, abiertas al público en general, no han rendido ningún beneficio. Han contribuido al desarrollo cultural de muchos miles de personas. Pero todas estas personas constituyen excepciones porque la división fundamental entre los iniciados y los no iniciados, los “amantes”

del arte y los indiferentes, la minoría y la mayoría, ha seguido siendo tan rígida como siempre. Y es inevitable que esto sea así; pues, aparte de los factores económicos y educativos relacionados con el arte, existe una contradicción irresoluble en la propia filantropía. Los privilegiados no están en una posición que los capacite para enseñar o para regalar nada a los no privilegiados. Su amor al arte es una ficción, una pretensión. Lo que tienen para dar como amantes no merece ser aceptado.

Creo que finalmente esto es cierto con respecto a todas las artes. Pero —por los motivos que examinaré enseguida— es más evidente en las artes visuales. Durante 20 años he buscado como Diógenes un verdadero amante del arte: si lo hubiera encontrado me habría visto obligado a abandonar por superficial, por constituir un acto de mala fe, mi propio aprecio por el arte, que es constante y abiertamente político. Y nunca lo he encontrado.

¿Ni siquiera entre los artistas? Menos aún. Los artistas fracasados esperan ser amados por sí mismos. Lo que los artistas en activo aman es su próximo proyecto, aún inexistente. La mayoría de los artistas alternan lo uno y lo otro.

En verano, en el palacio de los Uffizi de Florencia, la muchedumbre, hacinada, con la visión constantemente obstruida, se somete a una visita guiada de una o de dos horas que nada revela. Sufrir una dura prueba, pero la recompensa para sus integrantes es poder decir que han estado en el

palacio de los Uffizi. Han estado lo suficientemente próximos a los Botticelli para comprobar que son trozos enmarcados de madera o de lienzo que se pueden poseer. En un sentido, los han adquirido; o más bien, han adquirido el derecho a referirse a ellos en un contexto de propiedad. Es como si, en un sentido muy atenuado, hubieran sido, o hubieran jugado a ser, huéspedes de los Medici. Todos los museos tienen fantasmas, los fantasmas de los poderosos y de los ricos, y, en general, los visitamos para caminar entre los fantasmas.

Conozco a un coleccionista privado que es dueño de algunos de los mejores cuadros cubistas que se hayan pintado y que tiene un conocimiento enciclopédico sobre el arte del período que le interesa, un gusto infalible y fue, o es, amigo personal de varios artistas importantes. No tiene un trabajo que le distraiga, pues su riqueza heredada está asegurada. Parecería representar la antítesis de las masas desinformadas y ciegas que sufren la prueba de visitar el palacio de los Uffizi. Vive con sus cuadros en una casa amplia y tiene tiempo, tranquilidad y conocimientos para acercarse a estos cuadros como nadie lo puede hacer. ¿Nos encontramos aquí, sin duda alguna, ante un amante del arte? No, a lo que nos enfrentamos es a una manía obsesiva por probar que todo lo que ha comprado es incomparable, lo mejor, y que cualquiera que lo ponga en duda es un sinvergüenza ignorante. Por lo que se refiere al mecanismo psicológico, los cuadros podrían ser castañas pilongas.

Caminan por una calle de galerías de arte, pero no hace falta describir a los galeristas, de rostros semejantes a monederos de seda. Todo lo que dicen lo dicen para disfrazar y esconder su objetivo verdadero. Si, además de comprarlas, uno pudiera follar con las obras de arte, serían proxenetas. Pero en ese caso, cabría imaginar algún tipo de amor; en su caso con lo que sueñan es con el dinero y con el prestigio.

¿Los críticos? John Russell habla por la inmensa mayoría de sus colegas cuando —sin sentido alguno de incongruencia o de vergüenza— explica que una de las cosas más excitantes de la crítica de arte es que te brinda la oportunidad de adquirir una colección privada atrevida, “aventurada”.

La verdad es que un cuadro o una escultura es una forma significativa de propiedad en un sentido en el que ni un cuento, ni una canción, ni un poema lo son. Su valor como propiedad los provee de un aura que es la expresión final, degradada, de la calidad que tuvieron los objetos artísticos cuando se utilizaban de manera mágica. Es en torno a la propiedad como reconstruimos nuestra última y destrozada religión, y nuestras obras de arte visual son sus objetos rituales.

Por esta razón, durante la última década, con la emergencia de la nueva ideología consumista, las artes visuales han adquirido un aura de la que no habían gozado en varios siglos. Las exposiciones, los libros de arte y los artistas son portadores de un mensaje urgente, aun cuando las obras en sí mismas sean ininteligibles. El mensaje es que la obra de

arte es el objeto de consumo ideal (y, por lo tanto, mágico, misterioso, incomprensible). Se lo sueña como una posesión espiritualizada. Nadie piensa en la música, en el teatro, en el cine o en la literatura de la misma manera.

El extremismo del arte visual más reciente es consecuencia de la misma situación. El artista acepta de buena gana el prestigio y la libertad que se le concede; pero en cuanto que portador de una visión imaginativa resiente profundamente que se trate su obra como un objeto de consumo. (El argumento de que no hay nada nuevo en esta situación porque las obras de arte se han comprado y vendido durante siglos no se puede tomar con demasiada seriedad: el concepto de propiedad privada ha ido perdiendo su disfraz ideológico muy paulatinamente.) El expresionismo abstracto, el *art brut*, el arte pop, el arte autodestructivo, el neodadaísmo, todos estos y otros movimientos, a pesar de las diferencias profundas entre ellos en espíritu y en estilo, han intentado trascender los límites dentro de los cuales una obra de arte puede seguir siendo una posesión deseable y valiosa. Todos ellos han puesto en duda o en tela de juicio lo que convierte en arte una obra de arte. Pero la importancia de esta cuestión se ha entendido muy mal, a veces por parte de los propios artistas. No se refiere al proceso de la creación de arte, sino al papel, hoy escandalosamente evidente, del arte como propiedad.

Nunca he creído, y aún no lo creo, que Francis Bacon sea

un artista trágico. La violencia que registra no es la violencia del mundo; ni siquiera es la violencia que un artista como él pueda sentir subjetivamente en sí mismo. Es la violencia ejercida contra la idea de que un cuadro pueda ser deseable. La “tragedia” es la tragedia de la pintura de caballete, que no puede escapar a la trivialidad de convertirse en una posesión deseable. Y todo el arte de protesta de los años recientes ha sido derrotado de la misma manera. De ahí su cualidad opresiva. No es capaz de liberarse. Cuanto más violento, cuanto más extremo, más crudo se vuelve, más atractivo como posesión rara e inusual.

El propio Marcel Duchamp —un artista muy admirado hoy por haber sido el primero en indagar sobre qué es lo que convierte en arte una obra de arte y que ya en 1915 compró una pala de nieve en una ferretería y no le añadió nada más que un título (existen hoy en los museos varias ediciones de esta pieza)— admitió recientemente su derrota como artista iconoclasta cuando dijo: “Hoy día ya no hay escándalo. Lo único escandaloso es que la obra no cause escándalo”.

No hablo metafóricamente cuando digo que no falta mucho para que un galerista exponga literalmente mierda y los coleccionistas la compren. Y no, como se dice a menudo, porque el público sea crédulo o porque el mundo del arte esté loco, sino porque la pasión de poseer algo se ha exacerbado y distorsionado hasta tal punto que ahora existe como una necesidad absoluta, abstraída de la realidad.

Algunos artistas han entendido esta situación, en lugar de limitarse a reaccionar contra ella, y han producido un arte que por su naturaleza presenta una resistencia a la corrupción del nexo de propiedad: me refiero al arte cinético y a algunas tendencias cercanas, como el *op art* y el constructivismo.

Hace 12 años Victor Vasarely escribía:

No podemos dejar el placer que obtenemos del arte en las manos de una élite de expertos para siempre. Las nuevas formas artísticas están abiertas a todo el mundo. El arte futuro será para todos o no existirá. En el pasado, la idea del arte plástico estaba vinculada a una actitud artesana y al mito del producto singular; hoy, la idea de arte plástico sugiere posibilidades de recreación, multiplicación y expansión.¹

Esto quiere decir que la obra de arte puede ahora producirse industrialmente y no necesita del valor de lo escaso. Ni siquiera tiene un estado en el que pueda ser propiamente conservado: está constantemente abierto a la alteración y al cambio. Como los juguetes, se desgasta.

Un arte así se diferencia cualitativamente del arte que lo ha precedido y que todavía lo rodea, pues su valor reside en lo que *hace*, no en lo que *es*. Lo que hace es animar o provocar con sus movimientos al espectador para que adquiera conciencia de los procesos de su propia percepción, y juegue con ellos. Haciendo esto también renueva o extiende la

conciencia del espectador y su interés en lo que le rodea inmediatamente a él y a la obra. Los tipos de movimiento que se ponen en marcha pueden ser muy diferentes; pueden ser ópticos o mecánicos, programados o fruto del azar. Lo único esencial es que la obra depende de cambios originados fuera de ella. Incluso si se mueve de manera regular, accionada por su propio motor, el objetivo de este movimiento es solamente iniciar y poner en acción cambios que van más allá de ella misma. La naturaleza de este arte es ambiental. Son dispositivos, de poco valor intrínseco, creados para que obtengamos placer de la interacción entre nuestros sentidos y el espacio y el tiempo que nos rodean.

Hasta el momento, la promesa de este arte es limitada. Su adecuada aplicación a esos ambientes en los que la mayoría vive y trabaja exige decisiones políticas y económicas que trascienden el control de los artistas. Mientras tanto, es un arte que circula en el mercado privado.

De manera más profunda, un arte así está limitado por el hecho de que de momento su contenido no admite la materialidad de las relaciones sociales; es decir, no puede utilizar la tragedia, la lucha, la moralidad, la cooperación, el odio, el amor. Por esta razón se lo puede categorizar hasta ahora (sin subestimarlos) como arte decorativo.

Sin embargo, su naturaleza esencial, su modo de producción y su negativa a explotar la personalidad individual del artista (inevitablemente singular) le permiten liberarse de las

inversiones y escapar de las contradicciones que agarrotan el resto del arte actual. Los experimentos de estos artistas serán útiles en el futuro. Como artistas, han encontrado una manera de trascender en alguna medida su situación histórica.

¿Quiere decir todo esto que la obra de arte duradera y singular ha periclitado? Su momento de apogeo coincidió con el de la burguesía; ¿desaparecerán ambas al mismo tiempo? Si uno adopta la perspectiva histórica de ciclo largo, parece muy probable. Pero mientras tanto, la irregularidad del devenir histórico es capaz de ocultar posibilidades inesperadas, incluso impredecibles. En los países socialistas, el desarrollo del arte ha sido frenado artificialmente. En la mayor parte del tercer mundo, la obra de arte autónoma existe tan solo como producto exportable para alimentar el apetito enfermo de los europeos. Puede ocurrir que en algún otro ámbito la obra singular se inscriba en un contexto social diferente.

Lo que es seguro es que, en nuestras sociedades europeas actuales, la obra de arte singular está condenada a la desaparición: no puede escapar a su condición de objeto ritual de posesión, y su contenido, aun cuando no sea por completo complaciente, no puede sino resultar un intento opresivo, dada su impotencia, de negar esta condición.

1 Vasarely, Victor, *Notes pour un Manifeste*, Galerie Denise René, Paris, 1955.

El fin del retrato

Me parece poco probable que se pinten más retratos importantes. Es decir, retratos en el sentido en que entendemos hoy el arte del retrato pictórico. Puedo imaginarme series de momentos destinados a representar la personalidad de individuos concretos, pero estos no tendrán nada que ver con las obras que hoy encontramos en la National Portrait Gallery de Londres.

No creo que haya que lamentar la desaparición del retrato; el talento que antaño se consagraba al arte del retrato puede emplearse de otras maneras a fin de darle una función más urgente, más moderna. Merece la pena, sin embargo, preguntarse por qué el retrato pictórico ha pasado de moda: nos puede ayudar a entender con mayor claridad nuestra situación histórica.

El inicio del declive del retrato pictórico coincidió más o menos con la aparición de la fotografía, de modo que su justificación inmediata —como ya había empezado a formularse a finales del siglo xix— fue que el fotógrafo había reemplazado al pintor retratista. La fotografía era más fiel, más rápida y mucho más barata, tanto que ofrecía la posibilidad de retratarse a cualquier persona, algo que hasta entonces había sido el privilegio de una pequeña elite.

A fin de rebatir la lógica transparente de este argumento, los pintores y sus mecenas se inventaron una serie de

cualidades misteriosas, metafísicas, con las que demostrar que lo que ofrecía el retrato pictórico era incomparable. Solo un hombre podía interpretar el alma de la persona retratada; una máquina (la cámara) nunca podría hacerlo. El artista operaba con el destino del retratado; la cámara, sencillamente con la luz y la sombra. El artista juzgaba; el fotógrafo registraba. Etcétera, etcétera.

Todo ello es doblemente falso. En primer lugar, niega el papel interpretativo del fotógrafo, que es considerable. En segundo lugar, otorga a los retratos pictóricos una percepción psicológica que está ausente en el 99 % de ellos. Si consideramos que el retrato es un género, no podemos limitarnos a tener en cuenta unos cuantos cuadros extraordinarios, sino que debemos considerar también los innumerables retratos de la nobleza y de los dignatarios locales que llenan los innumerables museos provinciales y ayuntamientos. Salvo excepciones, incluso el retrato renacentista —aunque sugiriera una presencia considerable— carecía de gran contenido psicológico. Los retratos de la antigua Roma y del antiguo Egipto no nos sorprenden por su *percepción* psicológica, sino porque nos muestran lo que ha cambiado el rostro humano. La idea de que el retratista revelaba el alma de sus retratados no es más que un mito. ¿Existe diferencia cualitativa en la forma en que Diego Velázquez pintaba una cara y la forma en que pintaba unas nalgas? Los escasos retratos, en términos comparativos, que revelan una verdadera percepción

psicológica (algunos de Rafael, de Rembrandt, de Jacques-Louis David o de Francisco de Goya) sugieren un interés personal, obsesivo, por parte del artista, que no puede atribuirse sin más a la *profesión* del retratista. Esos cuadros tienen el mismo tipo de intensidad que los autorretratos. En realidad, son obras en las que el artista se descubre a sí mismo.

Planteémonos una cuestión hipotética. Supongamos que estamos interesados en un personaje de la segunda mitad del siglo XIX cuyo rostro no hemos visto nunca reproducido. ¿Qué preferiríamos ver de esa persona? ¿Una pintura o una fotografía? Planteada de esta forma, la cuestión ya favorece de antemano a la pintura, pues la manera lógica de plantearla sería: ¿preferiríamos ver una pintura o un álbum entero de fotografías?

Hasta la invención de la fotografía, el retrato pictórico (o escultórico) era el único medio existente para registrar y presentar la fisonomía de una persona. La fotografía sustituyó a la pintura, al tiempo que elevaba los estándares a la hora de juzgar la cantidad de información relativa al parecido que debería incluir el retrato.

Esto no quiere decir que las fotografías sean superiores a los retratos pictóricos *en todos los sentidos*. Son más informativas y, en general, más fieles, y revelan más información psicológica, pero no constituyen una unidad tan tensa como la que ofrece un retrato pictórico. La unidad en las obras de arte es un resultado de las limitaciones del medio. Todos los

elementos deben ser transformados para ocupar su espacio en el marco de esas limitaciones. En la fotografía, la transformación es en gran medida mecánica. En la pintura, sin embargo, cada transformación es el resultado de una decisión consciente del artista. Así, las pinturas están mucho más cargadas de intención que las fotografías. El efecto total de una pintura (al margen de su veracidad) es menos arbitrario que el de una fotografía; su construcción está más intensamente socializada porque depende de un mayor número de decisiones humanas. Un retrato fotográfico puede ser más revelador y más fiel respecto a la fisonomía y la personalidad del retratado, pero probablemente será menos convincente, menos concluyente (en el sentido estricto del término). Por ejemplo, si la intención del retratista es favorecer o idealizar, podrá hacerlo de una forma mucho más convincente en un retrato pictórico que en una fotografía.

Este hecho nos permitirá comprender mejor la verdadera función del retrato pictórico en su momento culminante: una función que tendemos a ignorar cuando nos limitamos al pequeño número de retratos excepcionales, y no “profesionales”, de Rafael, de Rembrandt, de David o de Goya. La función del retrato era subrayar e idealizar un determinado papel social del retratado. No se trataba de presentar a un “individuo”, sino al individuo en cuanto monarca, obispo, terrateniente, negociante, etc. Cada función tenía unas cualidades aceptadas y un límite aceptable de discrepancia (un

monarca o un papa podían ser mucho más idiosincrásicos que un simple caballero o un cortesano). La función se ponía de relieve mediante la pose, el gesto, el atuendo y el entorno. El hecho de que ni el retratado ni el pintor profesional se implicaran en la pintura de estos aspectos no queda completamente explicado por la mera cuestión de ahorrar tiempo: se concebían como atributos aceptados de un estereotipo social determinado y como tal se suponía que habían de interpretarse.

Los malos pintores nunca pasaron del estereotipo. Los buenos profesionales (Hans Memlinc, Lucas Cranach, Tiziano, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, Diego Velázquez, Frans Hals, Philippe de Champaigne) pintaron individuos, pero eran hombres, no obstante, cuyo carácter y expresión facial se veían y juzgaban a la sola luz de una función social prefijada. El retrato debía ajustarse como un traje a medida, pero el tipo de traje se daba por supuesto.

La satisfacción de ser retratado en un cuadro era la satisfacción de ser reconocido personalmente y *confirmado en la posición que uno ocupa*: no tenía nada que ver con el solitario deseo moderno de que se reconozca “quien es uno realmente”.

Si tuviéramos que señalar el momento en el que el declive del retrato pictórico se hizo inevitable, yo elegiría los dos o tres extraordinarios retratos de locos pintados por Théodor Géricault en el primer período de desilusión y rebeldía

románticas que siguió a la derrota de Napoleón y al mezquino triunfo de la burguesía francesa. Estos cuadros no eran ni moralmente anecdóticos ni simbólicos: eran retratos directos, pintados a la manera tradicional. Sin embargo, los sujetos pintados no tenían una función social y se les suponía incapaces de tener ninguna. En otros cuadros, Géricault pintó cabezas cercenadas y miembros humanos amputados tal como se utilizan en una sala de disección. Su punto de vista era amargamente crítico: elegir pintar a los locos y a los desposeídos suponía una reflexión sobre aquellos hombres con propiedades y poder, pero también era una forma de afirmar que el espíritu esencial del hombre era independiente del papel que la sociedad le obligaba a adoptar. Para Géricault, la sociedad era tan negativa que, siendo él perfectamente cuerdo, pensaba que el aislamiento de los lunáticos tenía más sentido que el honor que se dispensaba a quienes triunfaban socialmente. Fue el primer y, en cierto sentido, el último retratista profundamente antisocial, término que contiene una contradicción imposible de resolver.

Después de Géricault, el retrato profesional degeneró y se convirtió en un modo de adulación personal burdo y servil, cínicamente ejecutado. Ya no era posible creer en el valor de las funciones sociales elegidas o asignadas. Algunos artistas sinceros pintaron cierto número de retratos "íntimos" de sus amigos o de sus modelos (Camille Corot, Gustave Courbet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Vincent van Gogh), pero en

todos ellos la única función social de la persona retratada es precisamente la de ser *pintada*. El valor social implícito es el de la amistad personal (la proximidad) con un artista original, o el de ser visto de esa manera (ser “interpretado” de esa manera) por él. En cualquiera de los dos casos, el modelo o la modelo está supeditado al servicio del pintor, en cierto modo como si fuera una naturaleza muerta. Finalmente, no es la personalidad del retratado o su función social lo que nos impresiona, sino la visión que de él nos ofrece el artista.

Henri de Toulouse-Lautrec fue la excepción importante a esta tendencia general. Toulouse-Lautrec pintó una serie de retratos de prostitutas y personajes de cabaré. Cuando los examinamos, ellos nos examinan a nosotros. Por mediación del pintor se establece una reciprocidad social. Lo que se nos presenta no es un disfraz —como en el caso del retrato oficial—, ni tampoco meras criaturas nacidas de la imaginación del pintor. Sus retratos son los únicos retratos de finales del siglo XIX que resultan convincentes y concluyentes en el sentido en el que los hemos definido antes. Son los únicos retratos pictóricos en cuya evidencia social podemos creer. No sugieren el estudio del artista, sino “el mundo de Toulouse-Lautrec”; es decir, un medio social específico y complejo. ¿Por qué fue una excepción Toulouse-Lautrec? Porque a su manera excéntrica creía en la función social de sus retratados. Pintó a los artistas de cabaré porque admiraba sus actuaciones; pintó a las prostitutas porque reconocía su

utilidad.

Durante el último siglo, el número de quienes seguían creyendo en el valor de las funciones sociales asignadas se redujo de forma drástica en las sociedades capitalistas. Esta es la segunda respuesta a la pregunta que nos planteábamos al empezar con respecto al declive del retrato pictórico.

Sin embargo, esta segunda respuesta sugiere que, si existiera una sociedad más coherente y confiada, podría resurgir el retrato pictórico, lo cual parece bastante improbable. Para entender por qué, hemos de considerar una tercera respuesta.

Las proporciones, el cambio de escala de la vida moderna, han modificado la naturaleza de la identidad individual. Confrontados a otra persona, hoy somos conscientes, a través de esa persona, de las fuerzas que operan en direcciones que eran inimaginables antes del siglo xx y que solo han resultado evidentes hace muy poco. No es fácil definir este cambio brevemente. Tal vez nos resulte más fácil recurrir a una analogía.

Se oye hablar continuamente de la crisis de la novela moderna, pero de lo que se trata ante todo es de un cambio en el modo narrativo. Ya no es posible contar una historia en la cual los acontecimientos se desarrollan en un orden cronológico lineal. Esto se debe a que somos demasiado conscientes de todo lo que se cruza en la línea de la narración. Es decir, en lugar de ser conscientes de un punto que constituye

una parte infinitesimal de una línea recta, somos conscientes de este punto como una parte infinitesimal en un número infinito de líneas, como el centro de una intersección de líneas. Esta conciencia es el resultado de tener en cuenta constantemente la simultaneidad y la extensión de los acontecimientos y de las posibilidades.

Son muchas las razones para ello: la gama de los medios de comunicación modernos, la escala del poder, el grado de responsabilidad política personal que debe asumirse respecto a acontecimientos acaecidos en el ámbito mundial, el hecho de que el mundo se ha vuelto indivisible, la desigualdad del desarrollo económico en ese mundo y la escala de la explotación. Todo ello tiene su papel. La profecía hoy es más una proyección geográfica que histórica; no es el tiempo, sino el espacio el que nos oculta las consecuencias. Para profetizar hoy, basta con conocer a los hombres tal como pueblan el mundo en toda su desigualdad. Toda narrativa contemporánea que ignore la urgencia de esta dimensión es incompleta y adquiere el carácter de una fábula excesivamente simplificada.

Algo parecido, pero menos directo, puede decirse del retrato pictórico. Ya no podemos aceptar que pueda establecerse adecuadamente la identidad de un hombre preservando y fijando su apariencia desde un único punto de vista en un solo lugar (podría decirse que esta misma limitación afecta también a la fotografía, pero, como hemos visto, no se espera

que veamos en una fotografía nada tan concluyente o definitivo como en una pintura). Nuestros términos de reconocimiento han cambiado desde el apogeo del retrato pictórico. Puede que todavía nos basemos en el “retrato” para identificar una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla. Concentrarse en el “retrato” significa aislar falsamente, significa suponer que la superficie más externa *contiene* a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo.

Pablo Picasso y Georges Braque eran obviamente conscientes de este mismo efecto en ciertos retratos cubistas de 1911, pero en esos “retratos” es imposible identificar a la persona, de modo que dejan de ser lo que denominamos retratos.

Se diría que las demandas de la visión moderna son incompatibles con la singularidad del punto de vista, una premisa esencial del “parecido” pictórico estático. Esta incompatibilidad guarda relación con una crisis más general que atañe al significado de la individualidad. La individualidad ya no puede enmarcarse en virtud de unos rasgos manifiestos de la personalidad. En un mundo de transición y revolución, la individualidad constituye un problema inseparable de las relaciones históricas y sociales, hasta el punto de que no admite ser revelada mediante las simples caracterizaciones de un estereotipo social preestablecido. Cada modo de

individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo.

La función histórica del museo

Los conservadores de los museos de arte del mundo (con tal vez tres o cuatro excepciones) sencillamente no están con nosotros. Dentro de sus museos viven en pequeños castillos, o, si sus intereses son contemporáneos, en fortalezas Guggenheim. Nosotros, el público, tenemos nuestros horarios de admisión y se nos acepta como una necesidad diurna; pero no hay conservador que sueñe que su trabajo realmente comienza por nosotros.

Los conservadores se preocupan de la calefacción, del color de las paredes, de los problemas de colgar los cuadros, de la procedencia de las obras y de las visitas de honor. Los que se dedican al arte contemporáneo se preocupan por mantener el equilibrio entre la discreción y el coraje.

Los individuos varían, pero como grupo profesional su carácter es condescendiente, elitista y perezoso. Estos rasgos son, creo, resultado de una fantasía continua que en mayor o menor grado todos se permiten. La fantasía se teje en torno a la noción de que se les ha pedido que acepten como una *seria responsabilidad cívica* el prestigio derivado de la posesión de las obras que se encuentran bajo su techo.

Se considera que las obras que se encuentran bajo su protección son sobre todo propiedades, y, por lo tanto, deben ser poseídas. Puede que muchos conservadores consideren que es mejor para las obras de arte ser propiedad de un

Estado o de una ciudad que de los coleccionistas privados, pero deben pertenecer a alguien, y alguien debe presentarse en una relación de propiedad honoraria respecto a ellas. La idea de que, antes que propiedades, las obras de arte son expresiones de la experiencia humana y un medio de conocimiento constituye para ellos una noción de mal gusto porque no solo amenaza su posición, sino lo que ellos han construido sobre la base de su posición.

Dado que el “mundo de los museos” constituye un sector muy amplio del “mundo del arte”, que recientemente ha adquirido un poder comercial e incluso diplomático muy considerable, lo que estoy diciendo seguramente será atacado como una perspectiva sesgada. Pero es mi opinión, contrastada después de años de tratar con directores de museos por toda Europa, tanto en países socialistas como capitalistas. Leningrado es, en este sentido, como Roma o Berlín.

Sería equivocado sugerir que lo que hacen los conservadores es inútil. Conservan —en el sentido pleno de la palabra— lo que ya está ahí, y algunos adquieren obra nueva con inteligencia. No es inútil, sino inadecuado. Y es inadecuado por anticuado. Su perspectiva sobre el arte como evidente fuente de placer dirigida a un Gusto bien formado, su visión de la Apreciación en cuanto que basada finalmente en la familiaridad con el tipo de obra —es decir, la capacidad para comparar un producto con otro dentro de un campo muy

estrecho— proceden del siglo xviii. Su sentido de una pesada responsabilidad cívica (transformada, como hemos visto, en un prestigio honorario), su actitud respecto al público como una muchedumbre pasiva a la que se le debe facilitar el acceso a las obras de arte, portadoras de valor espiritual, corresponde a la tradición decimonónica de las obras públicas y de la gestión benevolente. A cualquiera que no sea un experto y que entre en un museo común hoy día se le hace sentir como un indigente objeto de caridad, al tiempo que las ventas espectaculares de libros de arte de tercer orden reflejan la correspondiente fe en la autosuperación.

La influencia del siglo xx en el pensamiento de los conservadores de museos se ha limitado a la decoración o a las innovaciones técnicas para facilitar el paso de los visitantes por sus dominios. En un libro publicado hace algunos años y escrito por un comisario francés de importancia se sugiere que el museo del futuro será mecanizado: los visitantes se sentarán quietos en cabinas y los lienzos aparecerán ante ellos mediante una especie de escalera mecánica vertical. “De este modo, en una hora y media un millar de visitantes será capaz de ver un millar de cuadros sin levantarse del asiento”. La concepción de Frank Lloyd Wright del Guggenheim Museum de Nueva York como una máquina de ver cuadros es solo un ejemplo más sofisticado de la misma actitud.

¿En qué consiste entonces una actitud verdaderamente

moderna? Naturalmente, cada museo plantea un problema diferente. Una solución adecuada para una ciudad de provincias resultaría absurda para la National Gallery de Londres. De momento solo podemos hablar de principios generales.

En primer lugar, es necesario hacer un esfuerzo de imaginación que va en contra de la corriente general en el mundo del arte: es necesario ver las obras de arte liberadas de toda la mística que se les adhiere en cuanto que objeto de propiedad. Se hace posible entonces verlas como testimonios del proceso de su producción en lugar de como productos; verlas como acción en lugar de como logro acabado. La pregunta ¿qué procesos formaron parte de la producción de esta obra? sustituye a la pregunta del coleccionista ¿qué es esto?

Hay que darse cuenta de que este cambio de énfasis ya ha afectado al arte profundamente. Desde los tiempos de la *action painting*, a los artistas les ha ido interesando más revelar el proceso que llegar a su conclusión. Harold Rosenberg, quien actuó como portavoz de los innovadores estadounidenses, lo ha dicho con mucha sencillez:

La *action painting* proveía una nueva razón para pintar en el siglo xx: la de constituir un medio para la recreación de sí mismo por parte del artista y una evidencia para el espectador del tipo de actividades que esta aventura implicaba.¹

El nuevo énfasis es resultado de una revolución en nuestra

manera general de pensar e interpretar. Los procesos han barrido con todos los estados permanentes; el atributo humano supremo ha dejado de ser el conocimiento en cuanto tal y ha pasado a serlo la autoconciencia del proceso. Los artistas más originales de los últimos 25 años han sentido la sacudida de esta revolución más profundamente que la mayoría de las demás personas; pero debido también a que se han sentido aislados en una sociedad indiferente (cuando al fin les llegó, el éxito no llegó a especificar esta indiferencia), no han sido capaces de encontrar otro contenido para su obra que su propia soledad. De ahí el escaso interés de su arte, pero también de ahí la relevancia de su presentimiento.

Desde un punto de vista práctico, esto significa que, en el museo moderno, las obras de arte de cualquier período necesitan ser mostradas en el contexto de varios procesos: el proceso técnico de los medios del artista, el proceso biográfico de su vida y, sobre todo, el proceso histórico que puede reflejar, sobre el que puede influir o profetizar, o que puede anularle. Este contexto habrá de establecerlo la secuencia en la que se cuelguen los cuadros y, cuando sea preciso, mediante textos en la pared. Las fotografías de cuadros que se hallan en otro lugar deberán colgarse junto a los cuadros reales. En el caso de las acuarelas y dibujos, harán falta facsímiles que se combinen con los originales. Las obras de inferior calidad deberán ser presentadas y explicadas como tales. A menudo habrá que ignorar las categorías de país o de período

establecidas por el experto: un desnudo de François Boucher podría colgarse junto a un Gustave Courbet. Toda la decoración deberá ser neutra y móvil. El noble tendrá que prescindir de su habitación de terciopelo mirando al mediodía.

Podría continuar con la lista de las consecuencias prácticas posibles, pero ya oigo las protestas. ¡Propaganda didáctica, puritana! ¡Subordinación filistea del arte por parte del historicismo! La santidad del arte como propiedad se defenderá con estas y otras mil protestas y risotadas, y los conservadores actuales se ahorrarán la humillación de intentar pensar sobre su asunto como un todo.

Si la aplicación de ideas a la comprensión del arte implica propaganda, eso es lo que propongo. Por otra parte, en modo alguno estoy sugiriendo que un museo haya de organizar su trabajo siguiendo la pauta de un solo argumento permanente. Cada grupo de obras puede recibir un tratamiento diferente. Ningún argumento debería ser permanente, e incluso en el seno de un grupo de piezas existiría la posibilidad (colgando cuadros sobre mamparas que se cruzasen con la obra principal) de presentar una variedad de argumentos simultáneamente. En las grandes colecciones, las obras que no estuvieran siendo utilizadas para ilustrar un argumento podrían colgarse como ahora, para referencia o para el placer de quienes ya las conocen, sin comentario.

En el caso de todos los museos salvo los metropolitanos

de mayor rango, la aproximación que estoy proponiendo los transformaría por completo. Su fama dejaría de depender del pequeño número de obras maestras incomparables de las que se enorgullecen. Obras de segundo y tercer orden podrían, por su contexto, resultar importantes y conmovedoras. Imaginemos un estudio de Jean-Baptiste Greuze de un niño colocado junto a un retrato oficial de estilo barroco pintado por uno de sus contemporáneos. Obras inferiores y aburridas adquirirían de repente una función positiva, pues harían comprensibles problemas que otra obra había resuelto. Si los museos colaborasen entre sí, todo museo podría tener una colección fabulosa de acuarelas y dibujos con la que ejemplificar sus argumentos y estudios. Podrían utilizarse a efectos de comparación fotografías de cualquier colección del mundo. En resumen, el museo, en lugar de ser un almacén de tantas perspectivas o tesoros singulares, se convertiría en una escuela viva con la ventaja muy especial de utilizar imágenes visuales que, con un marco sencillo de conocimientos históricos y psicológicos, podría transmitir experiencia mucho más profundamente que la mayoría de las explicaciones literarias y científicas.

No tengo la menor duda de que los museos terminarán teniendo el tipo de función que estoy sugiriendo. Estoy seguro de ello, no solo porque los museos se verán obligados a reconocer su siglo, lo que constituirá una solución obvia para los problemas que ya tienen, sino también por ser la única

función futura del arte que hemos heredado.

El atractivo y la justificación puramente estéticas del arte se basan en algo menos que una media verdad. El arte debe también servir a un objetivo extraartístico. Las grandes obras suelen vivir más tiempo que el objetivo que las originó, pero lo hacen porque un período posterior es capaz de discernir, en la profundidad de la experiencia que contienen, otro objetivo. Por ejemplo: François Villon escribía para presentarse tal como era ante Dios. Hoy lo leemos tal vez como el primer poeta “libre” de la Europa cristiana.

Ya no podemos “usar” hoy la mayoría de los cuadros como estaban destinados a ser utilizados: en el culto religioso, para celebrar la riqueza de los ricos, como ilustración política inmediata, como prueba de lo sublime romántico... No obstante, la pintura es especialmente apta para desarrollar la misma facultad del entendimiento que ha vuelto obsoletos sus usos anteriores; es decir, para desarrollar nuestra autoconciencia histórica y evolutiva.

Frente a una obra pretérita, con nuestra respuesta estética, así como mediante la inteligencia imaginativa, somos capaces de reconocer las posibilidades que la realidad le presentaba a un artista hace 4.000, 400 o 40 años. No es preciso que este reconocimiento sea académico. Se nos entregan (como no sucede con la literatura) los datos sensoriales a través de los cuales hubieron de presentarse forzosamente ante él las alternativas de su elección. Es como si pudiéramos

beneficiarnos de nuestras sensaciones y de nuestras respuestas a la forma y al contenido de su obra, tal como los interpretó en su momento la conciencia del artista y los condicionó su época, aparte de nuestra propia interpretación. ¡Una dialéctica extraordinaria que obvia el tiempo! ¡Una ayuda extraordinaria para darnos cuenta de cómo hemos llegado históricamente a ser quienes somos!

¹ Rosenberg, Harold, "The American Action Painters",
Art News, Nueva York, diciembre de 1952 [N. del Ed.].

La obra de arte

Me ha llevado largo tiempo llegar a aceptar la reacción que provoca en mí el libro de Nicos Hadjinicolaou *Historia del arte y lucha de clases*.¹ Es una reacción compleja, debido a razones tanto de índole teórica como personal. Nicos Hadjinicolaou se propone definir la posible práctica de una historia del arte científica y marxista. ¡Qué necesaria era esa iniciativa, propuesta por primera vez por Max Raphael hace casi 50 años!

La figura ejemplar del libro, casi se podría decir su padre adoptivo, es el desaparecido Frederick Antal. Ver por fin reconocida la obra de este gran historiador del arte es una experiencia alentadora; tanto más para mí personalmente cuanto que en algún momento de mi vida fui alumno por libre de Antal. Él era mi maestro, él me animaba y a él le debo una gran parte de lo que entiendo por historia del arte. Dos alumnos del mismo maestro ejemplar deberían, tal vez, hacer causa común.

Y, sin embargo, una cuestión de principios me obliga a exponer ciertos argumentos en contra de este libro. La erudición de Hadjinicolaou es impresionante y está bien empleada; sus argumentos son de una claridad meridiana. En Francia, donde reside, ha ayudado a formar, con otros colegas marxistas, la asociación Histoire et Critiques des Arts, que ha organizado varios e importantes congresos. Espero

que mis argumentos sean contundentes, pero sin menosprecio para los de Hadjinicolaou.

En primer lugar, intentaré hacer un resumen del libro lo más imparcial posible. “La historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases”. Habiendo comenzado con esta cita del *Manifiesto comunista*, Hadjinicolaou se pregunta: “¿Cómo se debe aplicar esto a la disciplina de la historia del arte?”. Desecha como simplistas las respuestas ofrecidas por el marxismo “vulgar”, que buscan las pruebas directas de la lucha de clases en los orígenes de clase y las opiniones políticas del pintor o, alternativamente, en las historias narradas en sus pinturas. Reconoce la autonomía relativa de la producción de imágenes (un término que favorece frente al de *arte* porque implícito en este último hay un juicio de valor derivado de la estética burguesa). Hadjinicolaou argumenta que las imágenes presentan su propia ideología, una ideología visual, que no debe confundirse con la política, la económica, la colonial o cualquier otra ideología.

Para él, la ideología es la forma sistemática en la que una clase o una parte de una clase proyecta, disfraza y justifica sus relaciones con el mundo. La ideología es un elemento sociohistórico que, como las aguas, lo cerca todo, y del que será imposible emerger hasta que no se hayan abolido las clases. Todo lo más que se puede hacer es identificar cada ideología y ponerla en relación con su función precisa en la

clase en cuestión.

Por *ideología en imágenes*² se refiere al modo en que una pintura hace ver al espectador la escena representada. En ciertos aspectos es similar a la categoría estilo, aunque es más amplia que aquella. Hadjinicolaou rechaza totalmente todas las connotaciones comunes del estilo. No existe tal cosa como el estilo de un artista. Rembrandt no tiene estilo, todo depende de la imagen que Rembrandt producía en cada momento y bajo qué circunstancias. La forma en que cada imagen representa la experiencia visible constituye su ideología.

Pero al considerar lo visible —y esta es mi interpretación—, uno debe recordar que, según esa teoría de la ideología (que debe mucho a Louis Althusser y a Nicos Poulantzas), nos convertimos en cierto modo en ciegos que tienen que aprender a tener en cuenta y a vencer su ceguera; unos ciegos a quienes no se les concederá el don de la vista mientras continúe existiendo la sociedad de clases. Como intentaré demostrar más tarde, las implicaciones negativas de esto son cruciales.

La tarea de una historia del arte científica es examinar cualquier imagen, identificar su ideología y relacionarla con la historia de su clase en el momento de su producción; una historia compleja, pues las clases nunca son homogéneas y constan de muchos grupos e intereses contrapuestos.

Las escuelas tradicionales de historia del arte no son

científicas. Hadjinicolaou va pasando revista a todas ellas. La primera trata la historia del arte como si solo fuera la historia de los grandes pintores, a los que luego explica en términos psicológicos, psicoanalíticos o ambientales. Tratar la historia del arte como si fuera una carrera de relevos de genios es una ilusión individualista, cuyos orígenes renacentistas coinciden con la fase primitiva de acumulación de capital privado. Yo hago el mismo análisis en *Modos de ver*.³ El gran fallo teórico de este libro mío es que no dejé clara la relación existente entre lo que yo llamo la “excepción” (el genio) y la tradición normativa. Es este punto el que necesita ser elaborado. Bien podría ser el tema de una charla.

La segunda escuela ve la historia del arte como una parte más de la historia de las ideas (Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Fritz Saxl). El punto flaco de esta escuela es el haber pasado por alto la especificidad del lenguaje de la pintura, tratándola como si fuera un texto jeroglífico de ideas. En cuanto a las ideas propiamente dichas, los representantes de esta escuela tendieron a considerar que emanaban de un *Zeitgeist*, que en términos de clase es inmaculada y virgen. En este punto, encuentro válida la crítica de Hadjinicolaou.

La tercera escuela analizada por Hadjinicolaou es la del formalismo, que ve el arte como una historia de las estructuras formales. El arte, independiente tanto de los artistas como de la sociedad, tiene una vida propia en sus formas

que evolucionan en espiral pasando por las etapas de juventud, madurez y decadencia. Un pintor hereda un estilo en un momento determinado del desarrollo espiral de este. Al igual que todas las teorías orgánicas aplicadas a actividades altamente sociales, confundiendo así la *historia* con la *naturaleza*, la escuela formalista condujo a conclusiones reaccionarias.

Contra todas estas escuelas, Hadjinicolaou se enfrenta con el mismo valor que David, armado con la honda de la *ideología en imágenes*. El objeto correcto de la historia del arte en cuanto que ciencia autónoma es “el análisis y la explicación de las ideologías en imágenes que han existido, así como la historia de sus ‘luchas’.” Solo estas ideologías pueden explicar el arte. El “efecto estético”, el realce de la belleza que ofrece una determinada obra de arte, “no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra”. La emoción desinteresada de la estética clásica resulta ser el interés de una clase determinada.

Conforme a la lógica del marxismo althuseriano y su campo de formulaciones ideológicas, nos encontramos ante una fórmula elegante, si bien un tanto abstracta. Ofrece la ventaja de cortar la maraña interminable del obsoleto discurso de la estética burguesa. Asimismo, puede contribuir en parte a explicar las grandes fluctuaciones que se han dado en la historia del gusto: por ejemplo, el olvido durante siglos, tras haber gozado de gran renombre en su tiempo, de

pintores tan diferentes como Franz Hals y El Greco.

Se diría que esta fórmula cubre retrospectivamente la carrera de Antal como historiador del arte. En su formidable estudio sobre el arte florentino, así como en otras obras suyas, Antal se propuso mostrar en detalle hasta qué punto la pintura era sensible a los cambios económicos e ideológicos. Por sí solo descubrió, con todo el rigor del erudito europeo, una nueva veta de contenido en las imágenes, y era por esta veta por donde se filtraba la lucha de clases. Pero no creo que creyera que esto explicaba por sí solo el fenómeno del arte. Su respeto por el arte era tal que no podía olvidar, como tampoco podía hacerlo Karl Marx, la historia que había estudiado.

Y el propio Marx planteó una cuestión a la que la fórmula de la ideología en imágenes no puede dar una respuesta. Si el arte está ligado a ciertas fases de la evolución histórica y social, ¿cómo puede ser que sigamos encontrando hermosa, por ejemplo, la escultura griega? Hadjinicolaou responde con el argumento de que lo que se considera "arte" cambia continuamente, y que las mismas esculturas vistas por el siglo XIX o por el siglo III a. C. no constituían el mismo arte. Y, sin embargo, la cuestión sigue estando ahí: ¿qué es lo que permite que ciertas obras de arte reciban diferentes interpretaciones y continúen ofreciendo un misterio? (Hadjinicolaou consideraría esta última palabra acientífica; pero yo, no.)

En sus dos ensayos, "The Struggle to Understand Art" y

“Towards an Empirical Theory of Art” (1941), Max Raphael empezaba con la misma cuestión planteada por Marx, pero procedía en la dirección opuesta a Hadjinicolaou. Mientras que este último parte de la obra como objeto y busca luego explicaciones anteriores y posteriores a su producción, Raphael creía que la explicación había de buscarse en el proceso mismo de producción: el poder de las pinturas residía en su *ejecución*. “El arte y el estudio del arte abrieron el camino entre la obra y el proceso de creación”. Para Raphael, “la obra de arte contiene los poderes creativos del hombre en una suspensión cristalina, a partir de la cual pueden ser transformados de nuevo en energías vivas”. Todo, por tanto, depende de esta suspensión cristalina, que se da en la historia y se somete a sus condiciones, al tiempo que, a otros niveles, las desafía. Raphael compartía la duda de Marx; reconocía que el materialismo histórico y las categorías que se habían desarrollado a partir de este solo podían explicar ciertos aspectos del arte. No explicaban por qué el arte es capaz de desafiar la corriente de la historia y del tiempo. Raphael propone una respuesta empírica, no idealista.

“El arte es una interacción, una ecuación, de tres factores: el artista, el mundo y los medios de representación”. La obra de arte no puede considerarse ni como un simple objeto ni como una simple ideología. “Es siempre una síntesis de la naturaleza (o la historia) y la mente, y como tal síntesis adquiere cierta autonomía frente a estos dos elementos. Parece

que esta independencia es una creación del hombre, y de ahí que posea una realidad psíquica; pero, de hecho, el proceso de creación solo puede llegar a ser algo que existe porque está encarnado en un material concreto". Madera, pigmentos, lienzos, etc. Cuando este material ha sido trabajado por el artista se convierte en algo totalmente distinto de todos los materiales existentes: lo que la imagen representa (una cabeza, un hombro, por ejemplo) está comprimido, embutido, en el material en cuestión, al tiempo que este, al haber sido trabajado y convertido en una imagen representacional, adquiere cierto carácter inmaterial. Y es esto lo que da a las obras de arte su incomparable energía. Existen en el mismo sentido en que existe una corriente: no puede existir sin sustancias, y, sin embargo, en sí misma no es una simple sustancia.

Nada de esto excluye las "ideologías en imágenes". Pero la teoría de Raphael solo puede situarlas como un factor más entre todos los que componen el acto de pintar; no forman esa sencilla cuadrícula a través de la cual el artista ve y el espectador mira. Hadjinicolaou no quiere caer en el reduccionismo del marxismo "vulgar", pero lo sustituye con otro, porque no tiene una teoría sobre *el acto* de pintar o *el acto* de mirar las pinturas.

Esta carencia se hace obvia en cuanto pasa a considerar la ideología en imágenes de obras concretas. No hay nada en

común, dice, entre un retrato de Louis David pintado en 1781, su *Muerte de Marat* de 1793, y el retrato de *Madame de Récamier* realizado por el mismo David en 1800. Hadjinicolaou tiene que decir esto porque si una pintura solo consiste en ideología en imágenes, es evidente que estas tres no pueden tener nada en común, pues muestran ideologías claramente distintas a la hora de reflejar la historia de la Revolución. La experiencia de David como pintor es irrelevante, de la misma manera que lo es también nuestra propia experiencia como espectadores de la de David. Y ahí encontramos el principal obstáculo. La experiencia real de contemplar las pinturas ha sido eliminada.

Cuando Hadjinicolaou va más lejos y equipara la ideología en imágenes del *Madame de Récamier* con la de un retrato realizado por Anne-Louis Girodet, uno se da cuenta de que el contenido visual al que está haciendo referencia no llega más allá de la puesta en escena. La correspondencia se da al nivel de los ropajes, el mobiliario, los peinados, los gestos, la pose. Al nivel, si se quiere, de las costumbres y las apariencias.

Claro está que hay pinturas que efectivamente solo funcionan en este nivel, y su teoría puede ayudar a acomodarlas en la historia. Pero ninguna pintura de valor trata de las apariencias; representa una totalidad de la que lo visible no es sino un código. Y frente a una de estas pinturas, la teoría de la ideología en imágenes no sirve de nada.

Hadjinicolaou respondería a esto diciendo que el término “pintura de valor” carece de sentido. Y, en cierto modo, no puedo rebatir esa objeción dado que este es el punto en el que falla mi propia teoría: en la relación existente entre la obra excepcional y la media. No obstante, le pediría a Hadjinicolaou y a sus colegas que consideraran la idea de que su planteamiento podría llegar a ser contraproducente y retrógrado al retrotraernos a un grado de reduccionismo no muy distante del de Andréi Zhadánov o el de Stalin.

El rechazo a emitir juicios comparativos en el terreno de las artes se deriva en último término de la ausencia de toda creencia en el objetivo del arte. Uno solo puede calificar a X como mejor que Y cuando cree que X logra algo más, y ese logro ha de medirse en relación con un objetivo. Si las pinturas no tienen objetivo alguno, si no tienen más valor que la promoción de una ideología en imágenes determinada, no hay razón para contemplar las pinturas antiguas, salvo como historiadores especializados. Pasan a ser poco más que un texto que han de descifrar los expertos.

La cultura del capitalismo ha reducido el papel de las pinturas, como el de todo lo que está vivo, al de meros artículos de mercado o al de anuncio de otros artículos. El nuevo reduccionismo de la teoría revolucionaria que estamos analizando aquí corre el riesgo de hacer algo similar. Lo que el uno utiliza como publicidad (para dar prestigio a un modo de

vida y a los bienes que la acompañan), la otra lo ve solo en términos de la ideología en imágenes de una clase. Ambos eliminan el arte como modelo potencial de libertad, que es lo que los artistas y las masas han visto siempre en el arte cuando este habla a sus necesidades.

Cuando un pintor está trabajando, es consciente de que los medios de que dispone (entre estos se incluyen los materiales que utiliza, el estilo que ha heredado, las convenciones que debe obedecer, el tema impuesto o libremente escogido) constituyen tanto una oportunidad como una limitación. Trabajando y utilizando la oportunidad que le brindan los medios, llega a ser consciente de algunas de las limitaciones que estos entrañan. Estas limitaciones suponen para él un reto, ya sea a un nivel artesanal, mágico o imaginativo. Lucha contra una o varias de ellas. Conforme a su carácter y su situación histórica, el resultado de esta lucha varía desde la modificación apenas perceptible de una determinada convención (una modificación que no supone más cambio que el que pueda introducir en el caso de una melodía la voz particular de un cantante) hasta el descubrimiento totalmente original, la ruptura. Salvo en el caso del pintor a sueldo —que, no es necesario decirlo, se trata de una invención del mercado moderno—, desde el Paleolítico, todos los pintores han experimentado esta voluntad de empujar, de luchar contra las limitaciones. Es algo intrínseco a la actividad de hacer presente lo ausente, de engañar a lo visible, de fabricar

imágenes.

La ideología determina en parte el resultado final, pero no así la energía que fluye por la corriente. Y es con esta energía con la que se identifica el espectador. Todas y cada una de las imágenes utilizadas por el espectador suponen un *ir más allá* de lo que podría haber llegado solo en su recorrido hacia una presa, una *madonna*, un placer sexual, un paisaje, un rostro, un mundo diferente.

“En el margen de lo que puede hacer el hombre —escribía Max Raphael— aparece aquello que no puede hacer, al menos todavía, pero que se encuentra en la raíz de toda creatividad”. Una historia del arte revolucionaria y científica debe llegar a aceptar esa creatividad.

1 Hadjinicolaou, Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, François Maspero, París, 1973 (versión castellana: *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1975).

2 Esta es la expresión utilizada en la traducción castellana de esta obra que, en aras de una mayor coherencia, he decidido conservar [N. de la T.].

3 Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

1968/1979 *Prefacio a Permanent Red*

Este libro se publicó por primera vez en 1960.¹ La mayor parte fue escrita entre 1954 y 1959. Me parece que he cambiado mucho desde entonces. Cuando releía hoy el libro, me dio la impresión de que por entonces estaba atrapado: atrapado en tener que expresar todo lo que sentía o pensaba en el lenguaje de la crítica de arte. Puede que un sentido inconsciente de estar atrapado ayude a explicar el puritanismo de algunas de mis opiniones. En muchos aspectos hoy soy mucho más tolerante, pero en lo que se refiere a la cuestión central podría ser todavía más intransigente. Hoy creo que el arte y la propiedad privada son completamente incompatibles, y también lo son el arte y la propiedad estatal, a no ser que el Estado sea una democracia popular. La propiedad ha de ser destruida para que la imaginación pueda seguir desarrollándose. Por lo tanto, hoy encontraría imposible de aceptar la función de la actual crítica de arte, una función que, al margen de las opiniones del crítico, sirve sobre todo para mantener el mercado del arte. Y por eso hoy soy más tolerante con aquellos artistas que se ven reducidos a ser en gran medida destructivos.

Pero no solo yo he cambiado. La perspectiva del mundo ha cambiado fundamentalmente. A inicios de la década de 1950, cuando empecé a escribir crítica de arte, había dos polos, y solo dos, a los que conducía inevitablemente cualquier idea o

acción política. La polarización se encontraba entre Moscú y Washington. Mucha gente hacía todo lo posible por escapar a esta polarización, pero era imposible, en términos objetivos, porque no dependía de las opiniones, sino que era una consecuencia de una lucha mundial crucial. Solo cuando la Unión Soviética consiguió (o se reconoció que había conseguido) una paridad nuclear con Estados Unidos, pudo dejar de ser esta lucha el factor político primario. La consumación de esta paridad precedió justamente al XX Congreso de Partido y a los levantamientos en Polonia y en Hungría, a los que seguiría la victoria de la revolución cubana. Los ejemplos y las posibilidades revolucionarias se han multiplicado desde entonces. La *raison d'être* del dogmatismo polarizado ha sucumbido.

Siempre me mostré abiertamente crítico con la política cultural de Stalin, pero durante la década de 1950, mi crítica era más contenida que ahora. ¿Por qué? Desde que era estudiante no he dejado de ser consciente de la injusticia, la hipocresía, la crueldad, el despilfarro y la alienación de nuestra sociedad burguesa, tal como se refleja y expresa en el terreno del arte. Y mi meta ha sido, por pequeño que fuera el intento, destruir esa sociedad. Existe para frustrar al mejor de los hombres. Lo sé profundamente y soy completamente inmune a las disculpas de los liberales. El liberalismo va siempre a favor de la clase dirigente alternativa, nunca de la clase explotada. Pero uno no puede pretender destruir sin tener en

cuenta el estado de las fuerzas existentes. A principio de la década de 1950, la Unión Soviética, pese a todas sus deformidades, constituía una gran parte de la fuerza del desafío que representaba el socialismo para el capitalismo. Ya no lo es.

Merece la pena mencionar, quizás, un tercer cambio, aunque trivial. Tiene que ver con mis condiciones de trabajo por entonces. La mayor parte de este libro fue escrito primero en forma de artículos para el *New Statesman*. Los escribí, como ya he explicado, en el momento cumbre de la Guerra Fría, durante un período de estricto conformismo. Tenía veintitantos años (en una época en la que ser joven suponía que te trataran siempre con cierta condescendencia). Así pues, todas las semanas, después de escribir el artículo tenía que pelearlo, línea por línea, adjetivo por adjetivo, frente a los constantes reparos de los editores. Durante los últimos años de la década, tuve el apoyo y la amistad de Kingsley Martin, pero para entonces ya se había formado mi propia actitud con respecto a escribir para la revista y ser publicado en ella. Era una actitud de beligerante recelo. La presión no provenía solo de la dirección de la revista. Los intereses creados del mundo del arte ejercían su propia presión a través de los editores. Cuando reseñé una exposición de Henry Moore, diciendo que revelaba un retroceso con respecto a sus logros anteriores, el British Council telefoneó al artista para pedirle excusas porque algo tan lamentable hubiera sucedido en Londres.

El mundo del arte ha cambiado desde entonces, y cuando escribo ahora sobre arte, tengo la suerte de poder escribir con la mayor libertad.

Releyendo el libro, me veo atrapado y tengo la sensación de que muchas de mis afirmaciones están codificadas, y, sin embargo, he aceptado que se volviera a publicar el libro en formato bolsillo. ¿Por qué? El mundo ha cambiado. La situación en Londres ha cambiado. Algunas de las cuestiones y algunos de los artistas sobre los que escribo ya no tienen un interés inmediato. Yo he cambiado. Pero precisamente por las presiones bajo las que escribí el libro —profesionales, políticas, ideológicas, personales— me parece ahora que en ese momento necesitaba formular unas generalizaciones rápidas y tajantes y cultivar algunas ideas a largo plazo a fin de transcender las presiones y salirme de los confines del género. Hoy me sorprenden como todavía válidas la mayor parte de esas generalizaciones e ideas. Y todavía más, me parecen coherentes con lo que he pensado y escrito desde entonces. El breve artículo sobre Pablo Picasso es, en muchos sentidos, un esbozo de mi libro posterior sobre el pintor.² El tema recurrente del presente libro es la desastrosa relación entre el arte y la propiedad, y este es el único tema relacionado con el arte sobre el que todavía me gustaría escribir un libro entero.

El título *Permanent Red* [Rojo permanente] nunca quiso decir que yo no cambiaría nunca. Era una forma de afirmar

que nunca transigiría en mi oposición a la cultura y a la sociedad burguesas. Al aceptar la nueva edición del libro me reafirmo en ello.

1 Berger, John, *Permanent Red: Essays in Seeing* [1960], Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979 [N. del Ed.]

2 Se refiere a Berger, John, *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013) [N. del Ed.].

Epílogo histórico a la trilogía De sus fatigas

La tierra muestra a quienes valen y a quienes no sirven para nada.¹

Comentario de un campesino

El campesinado consiste en pequeños productores agrícolas, quienes, sirviéndose de unos sencillos aperos del trabajo de sus familias, producen principalmente para su propio consumo y para el cumplimiento de sus obligaciones para con quienes detentan el poder político y económico.²

Teodor Shanin

En el siglo XIX existía una tradición según la cual los novelistas, los cuentistas e incluso los poetas ofrecían al público una explicación histórica de su obra, a menudo en la forma de un prefacio. Inevitablemente, un poema o un cuento tratan de la experiencia individual; el modo cómo esta experiencia se relaciona con las evoluciones y los cambios a una escala mundial puede y debe estar implícito en la escritura misma: este es precisamente el reto que plantea la “resonancia” de un idioma (en cierto sentido, cualquier lengua, al igual que cualquier madre, lo sabe todo). Sin embargo, en un poema o en un cuento no suele ser posible hacer totalmente explícita la relación entre lo particular y lo universal. Quienes intentan hacerlo terminan escribiendo parábolas. De ahí el deseo del

escritor de dar una explicación en torno a la obra o las obras que ofrece al lector. Esta tradición se estableció precisamente en el siglo XIX, pues ese fue un siglo de cambios revolucionarios en el que la relación entre el individuo y la historia se hizo consciente.

La escala y el ritmo de los cambios en nuestro siglo son incluso mayores. Y, sin embargo, es raro que un escritor hoy intente explicar su libro. El argumento que se ha venido ofreciendo es que la obra de imaginación que el autor ha creado debería bastarse a sí misma. La literatura se ha elevado a sí misma al rango de arte puro. O eso se supone. La verdad es que la mayor parte de la literatura, ya esté dirigida a un público de élite o a las masas, ha degenerado en pura diversión.

Yo me opongo a esa transformación por muchas razones, entre las cuales la más sencilla es que es un insulto para la dignidad del lector, para la experiencia que se trata de comunicar y para el escritor. Por eso he escrito este ensayo.



La vida campesina es una vida dedicada por entero a la supervivencia. Esta es tal vez la única característica totalmente compartida por todos los campesinos a lo largo y ancho del mundo. Sus aperos, sus cosechas, su tierra, sus amos pueden ser diferentes, pero, independientemente de que trabajen en el seno de una sociedad capitalista, feudal u otras de más difícil clasificación, independientemente de que cultiven arroz

en Java, trigo en Escandinavia o maíz en Sudamérica, en todas partes puede definirse al campesinado como una clase de supervivientes. Durante el último siglo y medio, la tenaz capacidad de los campesinos para sobrevivir ha confundido a los administradores y a los teóricos. Todavía hoy se puede decir que los campesinos constituyen la mayor parte de los habitantes del globo. Pero este hecho oculta otro más importante. Por primera vez en la historia se plantea la posibilidad de que esa clase de supervivientes pueda dejar de existir. Puede que dentro de un siglo los campesinos hayan desaparecido. Si se cumplen las previsiones de los economistas, dentro de 25 años no quedarán campesinos en Europa occidental.

Hasta hace muy poco tiempo, la campesina había sido siempre una economía dentro de otra economía. Esto fue lo que hizo posible que sobreviviera a las transformaciones globales que se dieron en el seno de la macroeconomía en la que estaba inserta: feudal, capitalista, socialista incluso. Con esas transformaciones, el modelo campesino de lucha por la supervivencia se vio modificado, pero los cambios definitivos se forjaron en los métodos empleados con el fin de extraerle una plusvalía: trabajos obligatorios, diezmos, arriendos, impuestos, aparcerías, intereses sobre los préstamos, normas de producción, etc.

A diferencia de cualquier otra clase trabajadora y explotada, el campesinado siempre se ha sustentado a sí mismo, y

esto lo convirtió, hasta cierto punto, en una clase aparte. En tanto en cuanto producía la plusvalía necesaria, se integraba en el sistema económico-cultural histórico. En tanto en cuanto se sustentaba a sí misma, se encontraba en la frontera de ese sistema. Y creo que esto mismo se puede decir incluso de aquellas épocas y aquellos lugares en los que los campesinos componen la mayoría de la población.

Si pensamos que la estructura jerárquica de las sociedades feudales o de las asiáticas era más o menos piramidal, el campesinado formaba la base del triángulo. Esto significaba, como en el caso de todos los pueblos de frontera, que el sistema político y social les ofrecía el mínimo de protección. Por eso tenían que valerse por sí mismos en el seno de la comunidad y en el de la familia extensa. Mantenían o desarrollaban sus propias leyes y códigos de comportamiento tácitos, sus propios rituales y creencias, sus propios conocimientos y su propia sabiduría transmitidos oralmente, su propia medicina, sus propias técnicas y, en ciertos casos, su propia lengua. Sería un error pensar que todo esto constituía una cultura independiente, a la que no afectaban las transformaciones técnicas, sociales y económicas de la cultura dominante. A lo largo de los siglos, la vida campesina ha sufrido modificaciones, pero las prioridades y los valores de los campesinos (su estrategia para sobrevivir) constituyeron una tradición que sobrevivió a cualquier otra en el resto de la sociedad. La relación tácita de esta tradición campesina, en

cualquier momento de la historia, con la cultura de la clase dominante ha sido, por lo general, subversiva y herética. “No huyas de nada —dice un refrán campesino ruso—, pero no hagas nada”. La fama de astutos que se atribuye universalmente a los campesinos es un reconocimiento de esta tendencia a la reserva y la subversión.

Ninguna clase ha sido o es más consciente que el campesinado en lo que respecta a su economía. Esta determina o influencia de forma consciente cada una de las decisiones que toma cotidianamente un campesino, pero la suya no es la economía del comerciante, ni tampoco la economía política burguesa o marxista. El autor que ha escrito con mayor conocimiento de causa acerca de la economía campesina, basándose en su experiencia personal, fue el agrónomo ruso Aleksándr Chayánov. Quien quiera comprender el campesinado, entre otras muchas cosas, ha de ir a los escritos de Chayánov.

El campesino no imaginó nunca que lo que se extraía de su trabajo era plusvalía. Se podría decir que el proletariado sin conciencia política tampoco es consciente de la plusvalía que crea para sus patronos, pero esta comparación es equívoca, pues al obrero, al trabajar por dinero en una economía monetaria, se le puede engañar fácilmente con respecto al valor de lo que produce, mientras que la relación económica del campesino con el resto de la sociedad siempre ha sido transparente. Por un lado, su familia producía o intentaba

producir lo que necesitaban para vivir, y por el otro, el campesino veía que quienes no habían trabajado se apropiaban parte de ese producto, el resultado del trabajo de su familia. El campesino sabía perfectamente lo que se le extraía, pero no lo consideraba plusvalía por dos razones, material la primera y epistemológica la segunda: 1) no era plusvalía porque las necesidades de su familia todavía no estaban garantizadas; y 2) una plusvalía es un producto final, el resultado de un proceso consumado de trabajo y de cumplimiento de ciertos requisitos. Para el campesino, sin embargo, las obligaciones que le imponía la sociedad tomaban la forma de un *obstáculo preliminar*. Este obstáculo era a menudo insuperable. Pero era al otro lado en donde operaba la otra mitad de la economía del campesino, en virtud de la cual su familia trabajaba la tierra para garantizar sus propias necesidades.

El campesino podía pensar que las obligaciones impuestas eran o bien un deber natural o bien una injusticia inevitable, pero, en cualquier caso, eran algo por lo que tenía que pasar antes de iniciar la lucha por la supervivencia. Primero tenía que trabajar para sus amos, y luego para él mismo. Aun cuando fuera aparcero, la porción de la cosecha del amo se *anteponía* a las necesidades básicas de su familia. Si no fuera un término demasiado suave para el trabajo, apenas imaginable, que el campesino carga a sus espaldas, se podría decir que esas obligaciones impuestas tomaban la forma de un hándicap permanente. Era *a pesar de* este como la familia

tenía que iniciar la lucha, ya de por sí desigual, contra la naturaleza, a fin de ganarse su propia subsistencia mediante su propio trabajo.

Así, el campesino tenía que superar el hándicap permanente de que le arrebataran una “plusvalía”; tenía que vencer, en la mitad de subsistencia de su economía, todos los riesgos de la agricultura: malas cosechas, tormentas, sequías, inundaciones, plagas, accidentes, empobrecimiento del suelo, pestes, y, sobre todo, estando en la base, en la frontera, con una protección mínima, tenía que sobrevivir a las catástrofes sociales, políticas y naturales: guerras, plagas, fuegos, pillajes, etc.

La palabra *superviviente* tiene dos significados. Denota a alguien que ha vivido y superado trances muy duros, y también denota a la persona que ha seguido viviendo cuando otras han desaparecido o perecido. Es en este segundo sentido como yo utilizo el término en relación con el campesinado. Los campesinos eran aquellos que continuaban trabajando, a diferencia de los muchos que morían jóvenes, emigraban o acababan en la pobreza más completa. En ciertos períodos, los que habían sobrevivido eran ciertamente una *minoría*. Las estadísticas demográficas nos dan una idea de las dimensiones de los desastres. La población de Francia en 1320 era de 17 millones. Un poco más de un siglo después era de 8 millones. Hacia 1550 había vuelto a subir a 20 millones; 40

años más tarde descendió a 18 millones.

En 1789, la población era de 27 millones, 22 de los cuales correspondían a la población rural. La revolución y los adelantos científicos del siglo XIX ofrecieron al campesino tierras y una protección física que hasta entonces no había conocido; al mismo tiempo lo expusieron al capital y a la economía de mercado; hacia 1848 había comenzado el gran éxodo rural hacia las ciudades, y hacia 1900 solo quedaban en Francia 8 millones de campesinos. El pueblo abandonado ha sido quizá casi siempre, y lo es hoy con toda certeza, una característica del medio rural: representa el escenario de los que no han sobrevivido.

Una comparación con el proletariado de los primeros tiempos de la Revolución Industrial podría clarificar lo que quiero decir por clase de supervivientes. Las condiciones de vida y de trabajo de los primeros obreros industriales condenaron a millones de ellos a una muerte temprana o a la invalidez de por vida, pero la clase en su conjunto, su número, su capacidad, su poder, estaban creciendo. Era una clase comprometida con (y sometida a) un proceso de continua transformación y crecimiento. No fueron las víctimas de los padecimientos que entrañaban las que determinaron su carácter de clase, como sucede en una clase de supervivientes, sino más bien las demandas y quienes lucharon por ellas.

A partir del siglo XVIII aumentaron las poblaciones de todos

los países; primero poco a poco y luego drásticamente. Para el campesinado, sin embargo, esta experiencia general de una nueva seguridad vital no podía borrar de su memoria de clase los siglos pasados; las nuevas condiciones, incluyendo aquellas proporcionadas por unas mejores técnicas agrarias, suponían nuevas amenazas: la comercialización y la colonización a gran escala de la agricultura, la insuficiencia de unas parcelas de cultivo cada vez más pequeñas para el sustento de familias enteras y, por consiguiente, la emigración a gran escala a las ciudades, en donde los hijos y las hijas de los campesinos eran asimilados a otra clase.

El campesinado del siglo XIX era todavía una clase de supervivientes, con la diferencia de que aquellos que desaparecían ya no eran los que huían o morían a resultas de las hambrunas y las pestes, sino los que se veían forzados a abandonar el pueblo para convertirse en asalariados. Hemos de añadir que bajo estas nuevas condiciones algunos campesinos se hicieron ricos, pero tras una o dos generaciones también dejaron de ser campesinos.

Puede parecer que el decir que el campesinado es una clase de supervivientes no hace sino confirmar lo que las ciudades, con su arrogancia habitual, han dicho siempre de ellos: que están atrasados, que son una reliquia del pasado. Los propios campesinos, sin embargo, no comparten la visión del tiempo implícita en esas opiniones.

Incansablemente entregado a arrebatar la vida de la tierra,

atado a un presente de trabajo interminable, el campesino ve, no obstante, la vida como un interludio. Esto queda confirmado en su trato cotidiano con el ciclo del nacimiento, vida y muerte. Esta visión podría llevarle a ser religioso; sin embargo, la religión no se encuentra en los orígenes de su actitud, y, en cualquier caso, la religión de los campesinos nunca se ha correspondido plenamente con la de los gobernantes y los curas.

El campesino ve la vida como un interludio debido al movimiento dual, opuesto en el tiempo, de sus ideas y de sus sentimientos, movimiento que a su vez se deriva de la naturaleza dual de su economía. Sueña con volver a una vida sin hándicaps y está decidido a transmitir a sus hijos los medios para sobrevivir (y, de ser posible, más seguros en comparación con los que él heredó). Sus ideales se sitúan en el pasado; sus obligaciones son para con un futuro que él mismo no vivirá para ver. Tras su muerte, no será transportado al futuro: su noción de inmortalidad es diferente; volverá al pasado.

Estos dos movimientos, hacia el pasado y hacia el futuro, no son tan opuestos como puede parecer a primera vista, porque básicamente el campesino tiene una visión cíclica del tiempo. Son dos maneras diferentes de girar en torno a un círculo. Acepta la secuencia de los siglos sin convertirla en algo absoluto. Quienes tienen una visión del tiempo unidireccional no admiten la idea del tiempo cíclico: les da vértigo

moral, pues toda su moralidad se basa en la relación entre causa y efecto. Quienes tienen una visión cíclica del tiempo no tienen gran inconveniente en aceptar la convención del tiempo histórico, que no es sino la huella de la rueda que gira.

El campesino se imagina una vida sin hándicaps, una vida en la que no se vea obligado a producir primero una plusvalía antes de proveer su propio sustento y el de su familia, como un estado originario del ser que existía antes del advenimiento de la injusticia. El alimento es la primera necesidad del hombre. Los campesinos trabajan la tierra para producir el alimento necesario para sustentarse. Y, sin embargo, se ven obligados a alimentar a otros antes, a menudo al precio de pasar hambre ellos mismos. Ven cómo les arrebatan el grano de los campos que ellos han labrado y cosechado, en su propia tierra o en la del amo, para alimentar a otros, o lo venden asimismo para el beneficio de otros. Por mucho que se considere que las malas cosechas son una fatalidad del destino, o que el amo/propietario lo es debido al orden natural de las cosas, independientemente de las explicaciones ideológicas que puedan ofrecerse, el hecho básico está claro: ellos, que pueden alimentarse a sí mismos, se ven obligados a alimentar a los demás. Tal injusticia, razona el campesino, no puede haber existido siempre, y así imagina un mundo justo en sus comienzos. En sus comienzos, un estado de justicia primordial para con el trabajo primordial de satisfacer la

necesidad primordial del hombre. Todas las revueltas campesinas espontáneas han tenido como objetivo la restauración de una sociedad campesina justa e igualitaria.

Este sueño no es la versión usual del sueño del paraíso. El paraíso, tal como hoy lo entendemos, fue seguramente la invención de una clase relativamente desocupada. En el sueño campesino, el trabajo no deja de ser necesario. El trabajo es la condición de la igualdad. Los ideales de igualdad marxista y burgués presuponen un mundo de abundancia; exigen la igualdad de derechos para todos delante de una cornucopia; la cornucopia que construirán la ciencia y el desarrollo del conocimiento. Lo que cada uno de ellos entiende por igualdad de derechos es, por supuesto, muy diferente. El ideal campesino de igualdad reconoce un mundo de escasez, y su promesa es la de una ayuda mutua fraternal en la lucha contra esta y un reparto justo del producto del trabajo. Estrechamente relacionado con su aceptación de la escasez (en cuanto que superviviente), se encuentra su reconocimiento de la relativa ignorancia del hombre. Puede admirar el saber y los frutos de este, pero nunca supone que el avance del conocimiento reduzca en modo alguno la extensión de lo desconocido. Esta relación no antagonista entre lo desconocido y el saber explica por qué parte de su conocimiento se acomoda a lo que, desde fuera, se define como superstición o magia. No hay nada en su experiencia que le lleve a creer en las causas finales, precisamente porque su

experiencia es tan amplia. Lo desconocido solo se puede eliminar dentro de los límites de un experimento de laboratorio. Unos límites que a él le parecen ingenuos.

Opuestos al movimiento de las ideas y de los sentimientos del campesino con respecto a la justicia en el pasado se encuentran otras ideas y sentimientos dirigidos hacia la supervivencia de sus hijos en el futuro. En la mayor parte de los casos, los segundos son más fuertes y conscientes. Los dos movimientos se equilibran solamente en la medida en que juntos le convencen de que el interludio del presente no puede juzgarse en sus propios términos; moralmente, se juzga en relación con el pasado; materialmente, en relación con el futuro. Estrictamente hablando, nadie es menos oportunista que el campesino (si dejamos a un lado la oportunidad inmediata).

¿Qué piensan o sienten los campesinos con respecto al futuro? Dado que su trabajo implica la intervención o la ayuda en un proceso orgánico, la mayoría de sus actos están orientados hacia el futuro. Plantar árboles es un ejemplo obvio, pero también lo es igualmente ordeñar una vaca; la leche se empleará en hacer queso y mantequilla. Todo lo que hacen tiene un carácter anticipatorio y, por consiguiente, siempre inacabado. Conciben este futuro, en el que se ven forzados a empeñar todos sus actos, como una serie de emboscadas. Emboscadas de riesgos y peligros. El futuro más probable, hasta hace poco, era el hambre. La

contradicción fundamental de la situación del campesino, el resultado de la naturaleza dual de su economía era que siendo ellos quienes producían el alimento, eran ellos también los que tenían más probabilidades de pasar hambre. Una clase de supervivientes no puede permitirse el lujo de creer en una meta en la cual la seguridad o el bienestar están garantizados. El único futuro es la supervivencia; y ese ya es un gran futuro.

Por eso más les vale a los muertos volver al pasado, en donde dejan de correr riesgos.

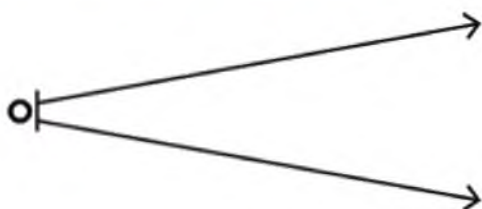
El camino del futuro cruzado de futuras emboscadas es la continuación del otro camino viejo por el que han llegado los supervivientes del pasado. Esta imagen es adecuada porque es siguiendo un camino, construido y mantenido por generaciones de caminantes, como pueden evitarse algunos de los peligros de los bosques, las montañas y las marismas circundantes. El camino es la tradición transmitida mediante instrucciones, ejemplos y comentarios. Para el campesino, el futuro es este estrecho camino a través de una extensión indeterminada de riesgos conocidos y desconocidos. Cuando los campesinos colaboran entre sí para luchar contra alguna fuerza externa, y el impulso para hacerlo es siempre defensivo, adoptan una estrategia de guerrilla: que es precisamente una red de pequeños senderos que cruzan un medio hostil indeterminado.

La visión que tiene el campesino del destino humano, visión que yo estoy tratando de esbozar aquí, no era, hasta el advenimiento de la historia moderna, esencialmente diferente de la de las otras clases. Basta con pensar en los poemas de Geoffrey Chaucer, François Villon y Dante; en todos ellos, la Muerte, de la que nadie puede escapar, sirve como sustituto de un sentido generalizado de incertidumbre y amenaza frente al futuro.

En diferentes momentos, según los lugares, la historia moderna empieza con el principio del progreso en cuanto que objetivo y motor de la historia. Este principio nació con el advenimiento de la burguesía como clase, y todas las teorías modernas de la revolución lo han hecho suyo. A un nivel ideológico, la lucha entre el capitalismo y el socialismo en nuestro siglo es una pugna sobre el contenido del progreso. Hoy, en los países desarrollados, la iniciativa de esta lucha está, al menos temporalmente, en manos del capitalismo, para el cual el socialismo solo produce atraso. En el mundo subdesarrollado, el “progreso” del capitalismo está desacreditado.

Las culturas del progreso conciben una expansión futura. Miran hacia delante porque el futuro ofrece esperanzas aún mayores. En los momentos más heroicos, esas esperanzas llegan a minimizar la Muerte (*La rivoluzione o la morte!*). En sus momentos más triviales, la ignoran (la sociedad de consumo). El futuro se concibe como algo opuesto al camino

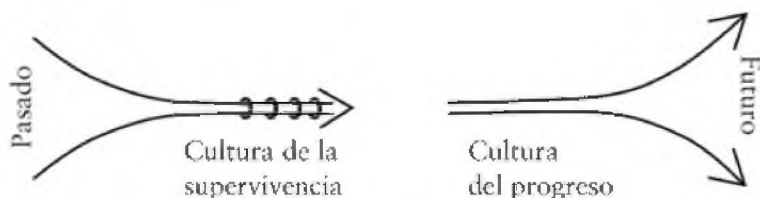
representado conforme a los cánones de la perspectiva clásica. En lugar de parecer que se va estrechando al alejarse en la distancia, se hace cada vez más ancho.



Una cultura de supervivencia concibe el futuro como una secuencia de actos de supervivencia repetidos. Cada acto es como introducir el hilo por el ojo de la aguja; el hilo es la tradición. No se prevé un aumento generalizado.



Si comparamos ahora los dos tipos de cultura consideramos sus visiones del pasado y del futuro, veremos que son simétricamente opuestas.



Esto puede ayudar a explicar por qué una experiencia determinada en una cultura de supervivencia puede tener una

significación totalmente opuesta a la que tendría otra experiencia similar o comparable en el seno de una cultura del progreso. Tomemos como ejemplo clave el conservadurismo del campesinado, su tan traída y llevada resistencia al cambio; todo el conjunto de actitudes y reacciones que a menudo (pero no invariablemente) ha permitido que ciertas sociedades rurales fueran clasificadas entre las fuerzas que se alinean a favor de la derecha.

En primer lugar, hemos de observar que las clasificaciones las hacen las ciudades conforme a un guion histórico, perteneciente a la cultura del progreso, que enfrenta a la derecha y la izquierda. El campesino rechaza ese guion, y no hace mal en rechazarlo, pues en él, independientemente de que gane la derecha o la izquierda, se prevé su desaparición. Sus condiciones de vida, el grado de explotación y sufrimiento, pueden ser extremas, pero no puede contemplar la desaparición de lo que da sentido a todo lo que sabe, que es precisamente su deseo de sobrevivir. Ningún otro trabajador se encuentra nunca en esta posición, pues lo que da sentido a su existencia es o bien la esperanza revolucionaria de transformarla, o bien el dinero que recibe a cambio de su vida como asalariado y que gasta en su “verdadera vida” como consumidor.

Todas las transformaciones que pueda imaginar el campesino implican su volver a ser “el campesino” que fue. El sueño político del obrero industrial es transformar todo lo

que hasta ahora le ha condenado a su situación de trabajador. Esta es una de las razones por las cuales una alianza entre obreros y campesinos solo puede mantenerse en el caso de un objetivo específico (la derrota de un enemigo exterior, la expropiación de los terratenientes) en el que ambas partes están de acuerdo. Normalmente no es posible una alianza general.

Para entender el significado del conservadurismo del campesino en relación con el conjunto de su experiencia, hemos de examinar la noción de cambio desde una óptica diferente. La idea de que el cambio, la crítica, la experimentación florecieron en las ciudades y emanaron de ellas es un cliché histórico. Lo que a menudo se pasa por alto es que el carácter de la vida cotidiana en las ciudades permitía ese tipo de investigación. La ciudad ofrecía a sus habitantes cierta seguridad, continuidad, permanencia. El grado dependía de la clase a la que pertenecía cada ciudadano, pero en comparación con la vida rural, todos los habitantes de las ciudades se beneficiaban de cierta protección.

Había sistemas de calefacción que contrarrestaban los cambios de temperatura, iluminación para hacer más leve la diferencia entre la noche y el día, medios de transporte que reducían las distancias, una relativa comunidad que compensaba las fatigas; había murallas y otros sistemas defensivos contra los ataques, había una ley efectiva, había asilos y hospitales para los ancianos y enfermos, había bibliotecas

que preservaban el conocimiento escrito, había una amplia variedad de servicios, desde panaderos y carniceros a médicos pasando por mecánicos y albañiles, a los que se podía recurrir cuando una necesidad amenazaba con alterar el curso habitual de la vida, había convenciones que regían el comportamiento social y que los forasteros estaban obligados a adoptar ("allá donde fueres..."), había edificios diseñados como promesas de continuidad y monumentos alzados en su honor.

Durante los dos últimos siglos, y a medida que las doctrinas y teorías urbanas sobre el cambio se han ido haciendo cada vez más vehementes, no ha dejado de incrementarse el nivel y la eficacia de esa protección. Últimamente, el aislamiento del habitante de las ciudades es tan total que ha pasado a resultar sofocante. El ciudadano vive solo en un limbo bien atendido: de ahí su interés reciente, y por necesidad ingenuo, por el campo.

El campesino, por el contrario, carece de toda protección. Cada día experimenta no solo más cambios, sino también más directamente relacionados con su existencia, que cualquier otra clase social. Algunos de estos, como los de las estaciones o el proceso del envejecimiento y la consiguiente pérdida de energías, son predecibles; otros muchos, como las variaciones del tiempo de un día para el otro, como la muerte de una vaca atragantada con una patata, como la caída de un rayo, como las lluvias demasiado tempranas o

demasiado tardías, como la niebla que destruye los brotes, como las continuas y siempre cambiantes exigencias de quienes se llevan su plusvalía, como una epidemia, como una plaga de langosta, son impredecibles.

En realidad, la experiencia de cambio del campesino es más intensa de lo que cualquier lista, por larga y completa que sea, puede sugerir. Por dos razones. En primer lugar, su capacidad de observación. Apenas se produce un cambio en el entorno del campesino, ya sea en las nubes o en las plumas de la cola del gallo, sin que él se dé cuenta y lo interprete en términos del futuro. Su actividad como observador no cesa nunca, de forma que siempre está registrando cambios y reflexionando sobre ellos. En segundo lugar, su situación económica. Esta suele ser tal que incluso el cambio más leve hacia peor, una cosecha que produzca un 25 % menos que el año precedente, una caída del precio en el mercado del producto cosechado, un gasto inesperado, puede tener consecuencias desastrosas o casi desastrosas. Su observación no deja pasar inadvertido el menor signo de cambio, y sus deudas magnifican la amenaza real o imaginaria de una gran parte de lo que observa.

Los campesinos conviven cada hora, cada día, cada año, con el cambio, de generación en generación. En sus vidas apenas hay otra constante que la constante necesidad de trabajo. Crean sus propios rituales, rutinas y hábitos en torno al trabajo a fin de arrebatarse cierto significado y continuidad al

ciclo implacable del cambio; un ciclo que en parte es natural y en parte resultado del girar incesante de la piedra de molino que es la economía en la que viven.

La inmensa variedad de las rutinas y los rituales vinculados al trabajo y a las diferentes fases de la vida (nacimiento, matrimonio, muerte) constituye la protección del campesino frente a un estado de fluir incesante. Las rutinas del trabajo son tradicionales y cíclicas: se repiten todos los años y, en ocasiones, todos los días. No solo se mantiene la tradición porque parece ser la mejor garantía de éxito con el trabajo, sino también porque, al repetir la misma rutina, al hacer la misma cosa de la misma manera que su padre o el padre de su vecino, el campesino se otorga una continuidad y, por tanto, experimenta conscientemente su propia supervivencia.

La repetición, sin embargo, es solo y esencialmente formal. Las rutinas de trabajo de los campesinos son muy diferentes de la mayoría de las rutinas de trabajo urbanas. Cuando un campesino repite una tarea determinada, siempre hay elementos en ella que han cambiado. El campesino está continuamente improvisando. Su fidelidad con la tradición es solo aproximada. La rutina tradicional determina el ritual del trabajo; su contenido, como todo lo que él conoce, está también sujeto al cambio.

Cuando un campesino se resiste a la introducción de nuevas técnicas o métodos de trabajo, no lo hace porque no vea sus posibles ventajas (su conservadurismo no tiene nada que

ver con la ceguera o con la pereza), sino porque cree que esas ventajas, dada la naturaleza de las cosas, no pueden estar garantizadas y si fallaran, él se vería solo, aislado, desgajado de la rutina de la supervivencia. (Quienes trabajan con los campesinos en los planes de mejora de la producción deberían tener esto en cuenta. La ingenuidad del campesino lo hace abierto a los cambios; su imaginación le exige una continuidad. Los llamamientos urbanos al cambio suelen estar basados en todo lo contrario: al ignorar la ingenuidad, que tiende a desaparecer con la extrema división del trabajo, prometen la imaginación de una nueva vida.)

El conservadurismo campesino, en el contexto de su experiencia, no tiene nada que ver con el conservadurismo de la clase dirigente privilegiada ni con el conservadurismo servil de cierta pequeña burguesía. El primero es un intento, por vano que sea, de hacer absolutos sus privilegios; el segundo es una manera de apoyar a los poderosos a cambio de cierto poder delegado sobre las otras clases. El conservadurismo campesino apenas defiende privilegio alguno. Lo que explica el que, para gran sorpresa de los teóricos políticos y sociales urbanos, los pequeños campesinos se hayan aliado tan frecuentemente para la defensa de los campesinos ricos. No es un conservadurismo del poder, sino del significado. Representa un almacén (un granero) de significado, preservado de la amenaza que supone para las vidas y generaciones el cambio continuo e inexorable.

Muchas otras actitudes campesinas suelen entenderse erróneamente o se les da un significado opuesto, como intentaba sugerir la figura en la que la cultura de la supervivencia y la cultura del progreso se oponen de forma simétrica. Por ejemplo, se cree que los campesinos son interesados, cuando la realidad es que el comportamiento que ha dado lugar a esta idea se deriva de hecho de un profundo recelo con respecto al dinero. Por ejemplo, se dice que los campesinos no suelen perdonar nada, y, sin embargo, siendo como es cierto, este rasgo no es sino el resultado de la creencia en que una vida sin justicia carece de sentido. Es raro que un campesino muera sin ser perdonado.



Llegados a este punto hemos de hacernos la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación contemporánea entre el campesinado y el sistema económico mundial del que forma parte? O, para formularla en los términos de nuestra reflexión sobre la experiencia campesina: ¿qué significación puede tener esa experiencia hoy en un contexto global?

La agricultura no requiere necesariamente la existencia de campesinos. El campesino británico fue aniquilado (salvo en ciertas zonas de Irlanda y Escocia) hace más de un siglo. En Estados Unidos no ha habido campesinos en la historia moderna porque el índice de desarrollo económico basado en el intercambio monetario fue demasiado rápido y demasiado

total. En Francia, en la actualidad cada año abandonan el campo unos 150.000 campesinos. Los planificadores económicos de la Comunidad Económica Europea prevén la eliminación sistemática del campesinado para el final del siglo xx, si no antes. Por razones de orden político a corto plazo no utilizan la palabra eliminación, sino el término modernización. La modernización entraña la desaparición de los pequeños campesinos (la mayoría) y la transformación de la minoría restante en unos seres totalmente diferentes desde el punto de vista social y económico. El desembolso de capital con vistas a una mecanización y fertilización intensiva, el tamaño necesario de la granja que ha de producir exclusivamente para el mercado, la especialización en diferentes productos de las zonas agrícolas, todo ello significa que la familia campesina deja de ser una unidad productiva y que, en su lugar, el campesino pasa a depender de los intereses que le financian y le compran la producción. La presión económica, imprescindible para el desarrollo de este plan, la proporciona la caída del valor en el mercado de los productos agrícolas. En Francia hoy, el poder adquisitivo del precio de un saco de trigo es tres veces menor que hace 50 años. La persuasión ideológica la proporcionan todas las promesas de la sociedad de consumo. Un campesinado intacto era la única clase social con una resistencia interna al consumismo. Desintegrando las sociedades campesinas se amplía el mercado.

En gran parte del Tercer Mundo, los sistemas de tenencia de la tierra (en muchas zonas de América Latina un 1 % de los propietarios posee el 60 % de la tierra cultivable y el 100 % de la más productiva), la imposición de monocultivos para el beneficio de las grandes corporaciones capitalistas, la marginalización de las granjas de subsistencia y, únicamente debido a estos factores, el ascenso de la población hacen que cada vez más campesinos se vean reducidos a un estado de pobreza tal que, sin tierra, sin semillas, sin esperanza, pierden toda su identidad social previa. Muchos de estos antiguos campesinos se aventuran en las ciudades, en donde forman una masa compuesta por millones de personas; una masa, como no la había habido nunca, de vagabundos estáticos, una masa de sirvientes desempleados. Sirvientes en el sentido de que esperan en los suburbios, arrancados de su pasado, excluidos de los beneficios del progreso, abandonados por la tradición sin nada a lo que servir.

Friedrich Engels y la mayoría de los marxistas del siglo xx predijeron la desaparición del campesinado frente a la mayor rentabilidad de la agricultura capitalista. El modo de producción capitalista aboliría la producción del pequeño campesinado "como la máquina de vapor aplasta a la carretilla". Estas profecías subestimaban la resistencia de la economía campesina y sobrevaloraban el atractivo que podría tener la agricultura para el capital. Por un lado, la familia campesina podía sobrevivir sin beneficios (la contabilidad de los costes

no se puede aplicar a su economía), y, por el otro, para el capital, la tierra, a diferencia de otros productos, no es infinitamente reproducible, y la inversión en la producción agrícola termina enfrentándose a algún imperativo y produce menores ingresos.

El campesino ha sobrevivido más tiempo del que le habían pronosticado. Pero durante los últimos 20 años, el capital monopolista, mediante sus empresas multinacionales, ha creado una nueva estructura del todo rentable, el *agribusiness* (las grandes industrias agropecuarias), por medio del cual controla el mercado, aunque no necesariamente la producción, y el procesado, el empaquetado y la venta de todo tipo de productos alimenticios. La penetración de este mercado en todos los rincones de la tierra está acabando con el campesinado. En los países desarrollados mediante una conversión más o menos planificada; en los países subdesarrollados de forma catastrófica. Anteriormente, las ciudades dependían del campo para el alimento, y los campesinos se veían obligados, de una manera o de otra, a separarse de su llamado "excedente". No falta mucho para que todo el mundo rural dependa de las ciudades incluso para el alimento que requiere su población. Cuando suceda esto, si llega a suceder realmente, los campesinos habrán dejado de existir.

Durante estos mismos 20 años, en otras partes del Tercer Mundo (China, Cuba, Vietnam, Camboya, Argelia), ha habido

revoluciones en nombre del campesinado. Es demasiado pronto para saber qué tipo de transformación de la experiencia campesina lograrán esas revoluciones y hasta qué punto serán capaces los gobiernos de mantener un conjunto de prioridades diferentes de las impuestas por el mercado capitalista mundial.

De lo que llevo dicho hasta aquí se deduce que nadie en su sano juicio puede defender la conservación y el mantenimiento del modo de vida tradicional del campesinado. El hacerlo equivaldría a decir que los campesinos deben seguir siendo explotados y que deben seguir llevando unas vidas en las cuales el peso del trabajo físico es a menudo devastador y siempre opresivo. En cuanto uno acepta que el campesinado es una clase de supervivientes, en el sentido en el que he definido el término, toda idealización de su modo de vida resulta imposible. En un mundo justo no existiría una clase social con estas características.

Y, sin embargo, despachar la experiencia campesina como algo que pertenece al pasado y es irrelevante para la vida moderna, imaginar que los miles de años de cultura campesina no dejan una herencia para el futuro, sencillamente porque esta casi nunca ha tomado la forma de objetos perdurables; seguir manteniendo, como se ha mantenido durante siglos, que es algo marginal a la civilización: todo ello es negar el valor de demasiada historia y de demasiadas vidas. No se puede tachar una parte de la historia como el

que traza una raya sobre una cuenta saldada.

Cabe explicar esto con mayor precisión. La notable continuidad de la experiencia y del modo de ver el mundo del campesino adquiere, al estar amenazada de extinción, una inminencia sin precedentes e inesperada. Hoy esa continuidad ya no afecta solo al futuro de los campesinos. Las fuerzas que hoy están eliminando o destruyendo al campesinado en la mayor parte del mundo representan la contradicción de muchas de las esperanzas contenidas en su momento en el principio de progreso histórico. La productividad no reduce la escasez. La expansión del conocimiento no lleva inequívocamente a una mayor democracia. El advenimiento del ocio en las sociedades industrializadas no ha traído la satisfacción personal, sino una mayor manipulación de las masas. La unificación económica y militar del mundo no ha conducido a la paz, sino al genocidio. El recelo del campesino respecto al "progreso", al haber acabado este por imponerse mediante la historia global del capitalismo monopolista y el poder que de ella emana, incluso sobre quienes intentan encontrarle una alternativa, no está tan fuera de lugar ni es tan infundado.

El recelo no puede formar por sí mismo la base de un desarrollo político alternativo. La condición necesaria para una alternativa así es que los campesinos lleguen a tener una visión de ellos mismos como clase, y esto implica, no su eliminación, sino que consigan poder como clase: un poder

que, al ser asumido, transformaría su experiencia de clase y su carácter.

Mientras tanto, si nos fijamos en el curso que más probabilidades tiene de seguir la historia mundial en el futuro, concibiendo ya sea la ulterior extensión y consolidación del capitalismo monopolista en toda su brutalidad, ya sea una lucha prolongada y desigual contra él, una lucha cuya victoria no es segura, puede que la experiencia de supervivencia del campesino esté mejor adaptada para esta dura y lejana perspectiva que una esperanza progresiva, continuamente reformada, desencantada e impaciente, en la victoria final.

Por último, tenemos la función histórica del capitalismo; una función que ni Adam Smith ni Karl Marx previeron. El papel histórico del capitalismo es destruir la historia, cortar todo vínculo con el pasado y orientar todos los esfuerzos y toda la imaginación hacia lo que está a punto de ocurrir. El capital solo puede existir como tal si está continuamente reproduciéndose: su realidad presente depende de su satisfacción futura. Esta es la metafísica del capital. Según ella, una expresión como "reconocer el mérito" o una palabra como "acreditar" se refieren solo a una expectativa, al futuro. Cómo dicha metafísica acabó por dar forma a un sistema mundial, cómo terminó siendo trasladada a la práctica como consumismo, cómo ha prestado su lógica para la categorización como atrasados (es decir, portadores del estigma y

la vergüenza del pasado) de aquellos a quienes el propio sistema se encarga de empobrecer son todas ellas cuestiones que exceden los límites de este ensayo. Por lo general, nadie ha dado el valor que se merece a aquella observación de Henry Ford: “La historia es una patraña”. Ford sabía exactamente lo que se decía. La destrucción de los campesinos del mundo podría constituir un acto final de eliminación histórica.³

1 Citado en Vernant, Jean Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Éditions Maspero, París, 1965 (versión castellana: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Madrid, 1993) [N. del Ed.].

2 Shanin, Teodor, *Peasants and Peasant Societies*, Penguin, Hammonswroth, 1971 [N. del Ed.].

3 La edición inglesa de 1999 de *Puerca tierra* acaba este ensayo con: “Este libro que acabo de terminar es el primer volumen de una obra más extensa en la que pretendo seguir examinando el significado y las consecuencias de esta amenaza de eliminación histórica”.

El pájaro blanco

De vez en cuando, algunas instituciones, en su mayoría estadounidenses, me invitan a hablar de estética. En una ocasión consideré la idea de aceptar y llevar conmigo uno de esos pájaros labrados en madera blanca. Pero no fui. El problema es que no se puede dar una charla sobre estética sin hablar del principio de la esperanza y de la existencia del mal. Durante los largos inviernos, los campesinos de ciertas zonas de la Alta Saboya solían labrar unos pájaros de madera que luego colgaban en la cocina y, en algunos casos, también en la iglesia del pueblo. Algunos amigos viajeros me dijeron que habían visto pájaros parecidos, contruidos según el mismo principio, en ciertas regiones de Checoslovaquia, Rusia y los países balcánicos. Es posible que la tradición esté todavía más extendida.

El principio que sigue la construcción de estos pájaros es de lo más simple, aunque para hacer uno bueno se requiere una técnica considerable. Se cogen dos trozos de madera de pino, de unos 15 cm de largo, un poco menos de 2,5 cm de alto y lo mismo de ancho. Se remojan hasta que la madera ha alcanzado el máximo de flexibilidad, y luego se labran. Uno de los trozos formará la cabeza, el cuerpo y la cola, desplegada en forma de abanico; el segundo servirá para las alas. El buen arte se ve principalmente en el labrado de las plumas de la cola y las alas. Cada una de las alas se trabaja en bloque

formando la silueta de una sola pluma. Luego, se corta en 13 capas finas que se abren con cuidado, una a una, para darles una forma de abanico. El mismo procedimiento se sigue para la otra ala y las plumas de la cola. Los dos trozos de madera se unen formando una cruz, y el pájaro está terminado. No se utiliza pegamento de ningún tipo, y solo lleva un clavo en la intersección de las dos piezas. Estos ligeros pájaros (solo pesan entre 55 y 80 gramos) se suelen colgar con un hilo de una repisa o de una viga, de modo que se muevan con las corrientes de aire.

Sería absurdo comparar uno de estos pájaros con un autorretrato de Vincent van Gogh o con una crucifixión de Rembrandt. Son unos sencillos objetos de artesanía doméstica trabajados conforme a un modelo tradicional. Sin embargo, su misma sencillez nos permite categorizar las cualidades que los hacen agradables y misteriosos para todos los que se fijan en ellos.

En primer lugar, tenemos una representación figurativa: uno ve un pájaro, más exactamente una paloma, que parece suspendida en el aire. Así pues, hay una referencia al mundo de la naturaleza circundante. En segundo lugar, la elección del tema (un pájaro volando) y el contexto en el que está situado (puertas adentro, en donde no suele haber pájaros sueltos) convierten el objeto en algo simbólico. Este simbolismo primario se incorpora a otro más general, más cultural. A los pájaros, y en particular a las palomas, se les atribuyen

significados simbólicos en muchas culturas diferentes.

En tercer lugar, hay un respeto por el material empleado. La madera ha sido trabajada de acuerdo con sus propias cualidades de peso, flexibilidad y textura. Lo que nos sorprende al mirarlo es la facilidad con la que la madera se convierte en pájaro. En cuarto lugar, presenta una unidad y una economía de formas. Pese a la aparente complejidad del objeto, la gramática de su factura es muy sencilla, austera incluso. Su riqueza es el resultado de las repeticiones, que son asimismo variaciones. En quinto lugar, la manufactura de este objeto artesanal siempre provoca cierto asombro: ¿cómo demonios lo habrán hecho? Antes he dado algunas someras indicaciones al respecto, pero cualquiera que desconozca por completo la técnica querrá cogerlo y examinarlo de cerca para descubrir el secreto que esconde su construcción.

Estas cinco cualidades, cuando se perciben en conjunto, indiferenciadas, provocan, al menos momentáneamente, la sensación de estar ante un misterio. Uno observa un trozo de madera que se ha convertido en pájaro. Uno mira un pájaro que en cierto modo es algo más que un pájaro. Uno ve algo que ha sido trabajado con una técnica misteriosa y cierto tipo de amor.

Hasta aquí he tratado de separar aquellas cualidades del pájaro blanco que provocan una emoción estética. (La palabra “emoción”, aunque designa un movimiento del corazón y de la mente, es tal vez confusa. Pues lo que estamos

considerando es una emoción que tiene muy poco que ver con las otras que experimentamos, principalmente porque en este caso el yo se queda más en suspenso.) Y, sin embargo, mis definiciones incurren en una petición de principio. No dicen nada sobre la relación entre el arte y la naturaleza, entre el arte y el mundo.

Ante una montaña, ante el desierto justo antes de la puesta de sol, o ante un frutal, uno puede experimentar también una emoción estética. Por consiguiente, hemos de volver a empezar. Pero esta vez no con un objeto hecho por el ser humano, sino con la naturaleza en la que nacemos.

La vida urbana siempre ha tendido a producir una visión sentimental de la naturaleza. Se piensa en la naturaleza como en un jardín, una vista enmarcada por una ventana, un escenario de libertad. Los campesinos, los marineros, los nómadas saben que no es así. La naturaleza es energía y lucha. Es lo que existe sin promesa alguna. Si pensamos en ella como en un escenario, un ruedo, este ha de ser uno que se preste tanto para el mal como para el bien. Su energía es de una indiferencia atroz. La primera necesidad de la vida es un techo. Guarecerse de la naturaleza. La primera plegaria pide protección. El primer signo de vida es el dolor. Si la Creación tuvo un objetivo, este está oculto y solo puede ser descubierto por ciertos signos intangibles, nunca por la evidencia de lo que sucede.

Es en este contexto natural tan poco prometedor en

donde se descubre la belleza, y el descubrimiento es por naturaleza súbito e impredecible. La tempestad se calma, el color del mar cambia de color gris pardo al aguamarina. Bajo la piedra desprendida en un alud crece una flor. La luna surge sobre las chabolas. Ofrezco ejemplos espectaculares a fin de insistir en la desolación del contexto. Pensemos en otros ejemplos de la vida cotidiana. Se encuentre en donde se encuentre, la belleza es siempre una excepción, siempre aparece *a pesar de*. Por eso nos emociona.

Se puede objetar que el modo que tiene de emocionarnos la belleza natural es funcional en su origen. Las flores son una promesa de fertilidad, una puesta de sol nos recuerda el fuego y el calor, la luna hace que la noche sea menos oscura, los brillantes colores del plumaje de un pájaro son un estímulo sexual (por razones atávicas, incluso para nosotros). Y, sin embargo, este argumento es demasiado simplista, creo yo. La nieve no es útil. Las mariposas nos aportan muy poco.

Claro está que la gama de lo que una comunidad determinada encuentra hermoso en la naturaleza dependerá de sus medios de supervivencia, su economía y su geografía. Es bastante improbable que lo que resulta bello para los esquimales sea lo mismo que lo que los ashanti encontraban hermoso. En las sociedades de clase modernas se dan determinantes ideológicos complejos: sabemos, por ejemplo, que en el siglo XVIII a la clase dirigente británica no le gustaba el mar. Del mismo modo, el uso social que se puede dar a una

emoción estética cambia según el momento histórico: la silueta de una montaña puede representar la casa de los muertos o un desafío para los vivos. La antropología, los estudios de religión comparada, de economía política y marxismo han explicado todo ello.

Y, sin embargo, parece haber ciertas constantes que todas las culturas encuentran “bellas”: por ejemplo, ciertas flores y árboles, ciertas formas de rocas, ciertos pájaros y animales, la luna, el agua que corre...

Nos vemos obligados a reconocer una coincidencia o tal vez una coherencia. Al coincidir la evolución de las formas naturales y la evolución de la percepción humana, se produce un fenómeno de reconocimiento potencial: lo que *es* y lo que vemos (y también lo que sentimos al verlo) confluyen a veces en un punto de afirmación. Este punto, esta coincidencia, tiene dos caras: lo que ha sido visto queda reconocido y confirmado, y, al mismo tiempo, el espectador resulta afirmado por lo que ve. Por un breve momento uno se encuentra, sin las pretensiones de un creador, en la posición de Dios en el primer capítulo del Génesis... Y vio que *era* bueno. La emoción estética ante la naturaleza se deriva, creo yo, de esta doble afirmación.

Pero no vivimos en el primer capítulo del Génesis. Vivimos, si nos atenemos a la secuencia de los hechos bíblicos, después de la Caída. En cualquier caso, vivimos en un mundo de sufrimiento en el que el mal se extiende como una

plaga, un mundo cuyos acontecimientos no confirman nuestro Ser, un mundo al que hemos de resistirnos. Es en esta situación en donde el momento estético ofrece una esperanza. El hecho de encontrar hermosos un cristal o una amapola significa que estamos menos solos, que estamos insertos en la existencia mucho más profundamente de lo que el curso de una sola vida nos llevaría a creer. Trato de describir con la mayor precisión posible la experiencia en cuestión; mi punto de partida es fenomenológico, no deductivo; su forma, percibida como tal, se convierte en un mensaje que uno recibe, pero no puede traducir porque en él todo es instantáneo. Durante un momento, la energía de nuestra percepción se hace inseparable de la energía de la creación.

La emoción estética que sentimos ante un objeto artesanal, como el pájaro blanco con el que he comenzado, es una consecuencia de la emoción que sentimos ante la naturaleza. El pájaro blanco es un intento de traducir el mensaje que recibimos del pájaro real. Todos los lenguajes artísticos han sido desarrollados como un intento de transformación de lo instantáneo en permanente. El arte supone que la belleza no es una excepción (que su existencia no *es a pesar de*), sino la base de un orden.

Hace años, cuando consideraba la cara histórica del arte, decía que mi juicio sobre una obra dependía de que esta ayudara o no a los seres humanos a reivindicar sus derechos sociales en el mundo moderno. Lo sigo manteniendo. La otra

cara trascendental del arte plantea la cuestión del derecho ontológico del ser humano.

La noción de que el arte es un espejo de la naturaleza solo resulta atrayente en períodos de escepticismo. El arte no imita a la naturaleza; imita a una creación, unas veces para proponer un mundo alternativo, otras sencillamente para ampliar, confirmar, hacer social, la breve esperanza que ofrece la naturaleza. El arte es una respuesta organizada a aquello que la naturaleza nos deja entrever ocasionalmente. El arte se propone transformar el reconocimiento potencial en uno continuo. Celebra al ser humano en la esperanza de recibir una respuesta más segura, pues la cara trascendental del arte es siempre una forma de oración.

El pájaro de madera blanca se balancea empujado por el aire caliente de la estufa de la cocina, en donde los vecinos están bebiendo. ¡Fuera, a 25 grados bajo cero, los pájaros de verdad mueren congelados!

El alma y el agente

Las fotos llegan de Varsovia, de Leipzig, de Budapest, de Bratislava, de Riga, de Sofía. Cada país tiene una manera ligeramente diferente de resistir codo con codo en las concentraciones de masas. Pero lo que me interesa en todas las fotos es algo que es invisible.

Como sucede siempre en los momentos de gran felicidad, los acontecimientos de 1989 en Europa del Este eran impredecibles. Pero ¿es “felicidad” la palabra más adecuada para describir la emoción de millones de personas durante aquel invierno? ¿No se trataba en todo aquello de algo más grave que de la felicidad?

De la misma manera que los acontecimientos eran impredecibles, el futuro todavía lo sigue siendo. ¿No sería más apropiado hablar de preocupación, de confusión, de alivio? ¿Por qué insistir en la felicidad? Los rostros que aparecen en las fotos están tensos, ojerosos, pensativos. Las sonrisas no constituyen una parte obligatoria de la felicidad. La felicidad sucede cuando la gente es capaz de entregarse enteramente al momento que vive, cuando Ser y Devenir son la misma cosa.

Mientras escribo me recuerdo abandonando Praga hace más de 20 años. Era como dejar una ciudad en la que cada piedra de cada edificio fuese negra. Vuelvo a oír las palabras de un líder estudiantil dirigiéndose a la última asamblea:

“¿Qué planes tiene mi generación para 1969? Seguir una corriente de pensamiento político que se oponga a toda forma de estalinismo y, sin embargo, no permitimos soñar. Rechazar la utopía de la nueva izquierda, pues con sueños como esos nos enterrarían. Mantener de alguna manera nuestros vínculos con los sindicatos, continuar trabajando y preparando un modelo alternativo de socialismo. Nos puede costar un año, o nos puede costar diez...”

Ahora el líder estudiantil es un hombre de mediana edad y Alexander Dubček es primer ministro de su país.

Hay mucha gente que se refiere a lo que está pasando como a una revolución. El poder ha cambiado de manos como resultado de la presión política ejercida desde abajo. Los estados se están transformando económica, política y jurídicamente. A las élites que gobernaron se las expulsa de sus puestos. ¿Qué otra cosa hace falta para una revolución? Nada. Y, sin embargo, es diferente que cualquier otra en tiempos modernos.

En primer lugar, porque, salvo en el caso de Rumanía, la élite dirigente no contraatacó, sino que abdicó, o abandonó, aunque los revolucionarios estuvieran desarmados Y, en segundo lugar, porque esta revolución se desarrolla sin ilusiones utópicas. Paso a paso, con conciencia de que la rapidez es necesaria, pero sin la temida exhortación clásica: ¡adelante!

Más bien, la esperanza de un retorno. ¿Al pasado, a los

tiempos previos a las anteriores revoluciones? Imposible. Y solo las minorías muy pequeñas exigen lo imposible. Estas son manifestaciones espontáneas y masivas. Gente de todas las generaciones, abrigadas contra el frío, con los rostros graves, contentos, llegando a una cita. ¿Con quién?

Antes de contestar, tenemos que preguntar: ¿qué es lo que acaba de terminar? ¿El Muro de Berlín, el sistema monopartidista, en muchos países el Partido Comunista, la ocupación por el Ejército Rojo, la Guerra Fría? Hay otra cosa que es más antigua que todo esto y más difícil de nombrar que también ha terminado. No faltan las voces que nos dicen lo que es. ¡La historia! ¡La ideología! ¡El socialismo! Estas respuestas no son convincentes, pues las dan los que quisieran creerlo. A pesar de todo, algo enorme ha terminado.

A veces, la historia parece extrañamente matemática. El año pasado, como se nos ha recordado a menudo, fue el segundo centenario de la Revolución Francesa, que, aunque no fue la primera, se convirtió en el modelo clásico de todas las demás revoluciones modernas. 1789-1989. Basta con escribir estas fechas para preguntarse si no constituyen un período. ¿Es esto lo que ha terminado? Si es así, ¿qué fue lo que hizo de ello un período? ¿Cuál fue su rasgo histórico distintivo?

Durante estos dos siglos, el mundo se “abrió”, se “unificó”, se modernizó, se creó, se destruyó y se transformó a una escala sin precedentes. La energía necesaria para estas transformaciones la generó el capitalismo. Fue el período en

el que el egoísmo, en lugar de considerarse una tentación humana cotidiana, se convirtió en heroico. Muchos se opusieron a la nueva energía prometeica en nombre del bien común, de la razón y de la justicia. Pero los partidarios de Prometeo y quienes se les oponían compartían ciertas convicciones. Ambos lados creían en el progreso, en la ciencia y en un futuro nuevo para la Humanidad. Cada cual tenía sus creencias (una de las razones por las que se pudieron escribir tantas novelas), pero en su *práctica*, en su *relación con el mundo*, en sus intercambios, todos estaban sometidos a sistemas que se basaban exclusivamente en una interpretación materialista de la vida.

El capitalismo, siguiendo las doctrinas de sus filósofos —Adam Smith, David Ricardo y Hergert Spencer—, impuso una práctica según la cual solo contaban las consideraciones y los valores materialistas. Lo espiritual fue, por lo tanto, marginado; sus prohibiciones y sus alegaciones fueron expulsadas de los tribunales por la prioridad que se les concedió a las leyes económicas, leyes a las que se dio la autoridad (como todavía hoy) de leyes naturales.

La religión oficial se convirtió en un teatro solapado que volvía la espalda a las consecuencias reales y bendecía sobre todo a los poderosos. Y frente a la “destrucción creativa” del capitalismo —como lo definió Joseph Schumpeter, uno de sus eminentes teóricos—, se desarrolló la retórica moderna de la política burguesa con el fin de ocultar la lógica

despiadada de la práctica subyacente.

La oposición socialista, resistiéndose a esta retórica hipócrita, insistió en la práctica. El genio de Karl Marx consistió en esta insistencia. Nada le desvió de ella. Apartó, una tras otra, las capas que recubrían esta práctica hasta desenmascararla por completo. La enormidad de esta revelación le prestó una autoridad profética al materialismo histórico. ¡Ahí estaba el secreto de la historia y de todos sus sufrimientos! Todo podía explicarse (¡y resolverse!) ahora sobre base material, abierta a la razón humana. El propio egoísmo terminaría decayendo.



La imaginación humana tiene, sin embargo, una gran dificultad para vivir estrictamente confinada por una práctica materialista de la filosofía. Sueña, como un perro en su cesta, con liebres en el campo. Y así fue como durante esos dos siglos persistió lo espiritual, pero marginado en formas nuevas.

Fijémonos en Giacomo Leopardi, quien nació exactamente el año que abre nuestro período. Llegaría a ser el mayor poeta lírico moderno de Italia. Como hijo de su tiempo, era un racionalista de lo existente y estudiaba el universo como un materialista. Sin embargo, su tristeza y el estoicismo con el que la sobrellevó se volvieron en su poesía aún más vastos que el universo. Cuanto más insistía en la

realidad material que le rodeaba más trascendente se volvía su melancolía.

De manera parecida, quienes no eran poetas intentaban buscar excepciones en el materialismo que dominaba su época. Creaban enclaves del *más allá*, de lo que no encajaba en las explicaciones materialistas. Estos enclaves parecían escondites, y a menudo se mantenían en secreto. Se visitaban por la noche. Se pensaba en ellos conteniendo el aliento. A veces se convertían en teatros de la locura, y otras, en jardines amurallados.

Lo que contenían, las formas del *más allá* que se guardaban en estos enclaves, variaban enormemente según el período, la clase social, la elección personal y la moda. El Romanticismo, el neogótico, el vegetarianismo, Rudolf Steiner, el arte por el arte, la teosofía, el deporte, el nudismo... Cada movimiento conservaba para sus adeptos fragmentos de lo espiritual que habían sido desterrados.

El problema del fascismo, claro está, resulta inevitable aquí. Pues hizo lo mismo. No debe pensarse que el mal carece de poder espiritual. De hecho, uno de los principales errores del período se relacionaba con el mal. Los filósofos materialistas desterraron la categoría y para los retóricos de la clase dominante lo que pasó a constituir el mal fue... ¡el materialismo marxista! Esto dejó el campo abierto para lo que Søren Kierkegaard llamó muy adecuadamente la "palabrería del demonio", la palabrería que levanta una terrible cortina

entre el nombre y la cosa, entre el acto y su consecuencia.

Sin embargo, la forma espiritual marginada más original del período fue la fe trascendente, pero secular, de quienes luchaban por la justicia social contra la codicia de los ricos. La lucha se extendió desde el Club des Cordeliers de la Revolución Francesa y hasta mis amigos estudiantes de la Universidad de Praga, pasando por los marineros de Kronstadt. Incluía a miembros de todas las clases: campesinos analfabetos y catedráticos de etimología. Tenían una fe muda, en el sentido de que carecía de una declaración ritual. Su espiritualidad era implícita, no explícita. Probablemente produjo más actos de sacrificio voluntario, de nobleza (una palabra que algunos habrían evitado), que cualquier otro movimiento histórico del período. Las explicaciones y las estrategias de los protagonistas eran materialistas, pero su esperanza y la tranquilidad inesperada que a veces encontraban en sus corazones eran los propios de los visionarios trascendentes.

Decir, como se suele, que el comunismo era una religión supone no entender nada. Lo que contaba era que las fuerzas materiales del mundo llevaron a millones de personas —y de una manera en la que nunca había sucedido—, una promesa de salvación *universal*. Si Friedrich Nietzsche había anunciado la muerte de Dios, estos millones sintieron que Dios se escondía en la historia y que, si unidos podían llegar a llevar todo el peso del mundo material, las almas volverían a recibir

alas. Su fe trazó para la humanidad un camino que atravesaba las tinieblas habituales del planeta.

Sin embargo, en sus análisis sociopolíticos no había lugar para esta fe, de modo que la trataron como a un hijo ilegítimo, pero querido, al que no se le había dado nombre. Y aquí comenzó la tragedia. Resultaba fácil usurpar una fe que no tenía nombre. Fue en nombre de su determinación y de su solidaridad como las maquinarias de partido justificaron sus primeros crímenes y, más adelante, utilizaron los crímenes para borrar otros crímenes, hasta que finalmente no quedó fe alguna en ninguna parte.



A veces, por su inmediatez, la televisión produce una especie de parábola electrónica. Berlín, por ejemplo, el día de la apertura del Muro. Mstislav Rostropóvich tocaba el violoncello junto al Muro, que ya no proyectaba una sombra, ¡y un millón de berlineses del este se apiñaban para pasar al oeste a comprar con un subsidio que les habían concedido los bancos de la Alemania Occidental! ¡En aquel momento, el mundo entero vio que el materialismo había perdido su tremenda fuerza histórica para convertirse en una lista de la compra!

Una lista de la compra implica unos consumidores. Y por eso el capitalismo cree que ha conquistado el mundo. Los trozos del Muro de Berlín se venden ahora por todo el mundo. Cuarenta marcos por un trozo grande del lado oeste,

diez por uno del lado este. El mes pasado se abrió el primer McDonald's de Moscú; el año pasado, el primer Kentucky Fried Chicken en la plaza de Tiananmén. Las multinacionales se han vuelto globales en el sentido de que son más poderosas que cualquier Estado nación individual. El libre mercado va camino de instalarse en todas partes.

Sin embargo, si la filosofía materialista de los dos últimos siglos se ha agotado, ¿qué le sucederá a la *fantasía materialista* de la que el consumismo y, por consiguiente, el capitalismo global dependen absolutamente?

Los estudios de mercado pautan nuestras vidas con la regularidad y la sistematicidad de cualquier ciclo de oraciones en un seminario. Transfiguran el producto o la oferta de promoción que se vende de manera diseñada para que adopte un aura, para que adquiera brillo, lo que promete un tipo de inmunidad temporal contra el sufrimiento, un tipo de salvación provisional, siendo siempre lo mismo el acto salutarífico que el de comprar. Cualquier bien de consumo se convierte así en una manera de soñar, pero, más importante, la propia imaginación se vuelve adquisitiva y acepta el credo de Ivan Boesky, quien les dice a sus alumnos de la escuela de ciencias empresariales de Berkeley: "Creo que la codicia es saludable. Se puede ser codicioso y tener la conciencia tranquila".

La pobreza de nuestro siglo no se parece a la de ningún otro. No es, como antaño lo fue, resultado de una escasez

natural, sino de un conjunto de prioridades impuestas por los ricos al resto del mundo. Como consecuencia, los pobres modernos no merecen compasión (salvo por parte de individuos), sino ser eliminados como la basura. La economía del consumo del siglo xx ha producido la primera cultura en la que el mendigo no es un recordatorio de nada.



La mayoría de los comentaristas en la Europa del Este subrayan el retorno a la religión y al nacionalismo. Esto es parte de una tendencia mundial, aunque la palabra “retorno” puede ser engañosa, pues las organizaciones religiosas a las que se refieren han cambiado y quienes protagonizan este “retorno” viven y oyen la radio a finales del siglo xx, no en el xviii.

En Latinoamérica, por ejemplo, constituye una ramificación de la Iglesia católica (para bochorno del papa) que lidera la lucha revolucionaria por la justicia social y ofrece medios de supervivencia a quienes son tratados como basura histórica. En muchas zonas del Oriente Medio, el creciente atractivo del islam es inseparable de la conciencia social que promete a los pobres, los despojados de sus tierras (como es el caso de los palestinos), o a los exiliados, enfrentados a la despiadada maquinaria económica y militar de Occidente.

Los nacionalismos que resurgen reflejan una tendencia similar. Todos los movimientos por la independencia presentan reivindicaciones económicas y territoriales, pero su

primera exigencia es de orden espiritual. Los irlandeses, los vascos, los corsos, los kurdos, los kosovares, los azeríes, los portorriqueños y los letones tienen poco en común cultural o históricamente, pero todos ellos quieren ser libres de esos centros lejanos y extranjeros que, tras una larga y amarga experiencia, han aprendido a reconocer como desalmados.

A todos los nacionalismos les preocupan profundamente los nombres: la invención humana más originaria e inmaterial. Quienes desdeñan los nombres como si fueran detalles no se han visto nunca desplazados; pero los pueblos de las periferias son desplazados siempre. Por eso insisten en que su identidad se reconozca, insisten en su continuidad, en sus vínculos con los muertos y con los que aún no han nacido.

Si el "retorno" de la religión es en cierta medida una protesta contra la crueldad de los sistemas materialistas, el resurgir nacionalista es en buena medida una protesta contra la anonimía de esos sistemas, su reducción de todas las cosas y personas a la estadística y a lo efímero.

La democracia es una exigencia política. Pero es también algo más. Es una exigencia moral del derecho individual a decidir qué criterios califican un acto como bueno o malo. La democracia surgió de un principio de conciencia. Y no, como nos quiere hacer creer el libre mercado, de un principio de elección que, de ser verdaderamente un principio, resulta relativamente trivial.



Lo espiritual, marginado, arrinconado, empieza a reclamar el terreno que ha perdido. Esto está sucediendo sobre todo en las conciencias de las personas. Unas formas anticuadas de razonamiento, el viejo sentido común e incluso los antiguos modelos de coraje, han sido abandonados, y unas creencias y esperanzas desconocidas, expulsadas desde hace tiempo hacia las periferias, retornan para exigir sus derechos. Aquí es donde comienza la felicidad que está detrás de los rostros de la foto. Pero no termina ahí.

Ha tenido lugar una reunión. Los que estaban separados vuelven a reunirse, los separados por las fronteras y por los siglos. Durante todo el período que está terminando, la vida cotidiana, con toda su dureza, se justificaba continuamente mediante promesas de un futuro radiante. La promesa del nuevo hombre comunista a quien sin cesar se sacrificaba a los vivos. La promesa de la ciencia, siempre obligando a retroceder a la ignorancia y al prejuicio. Más recientemente, la promesa de las tarjetas de crédito, que compran la siguiente felicidad instantánea.

Esta necesidad desproporcionada de un futuro radiante separó al presente de todas las épocas pasadas y de la experiencia pretérita. Quienes habían vivido antes estaban más alejados de la historia de lo que lo habían estado nunca. Sus vidas quedaron alejadas de la singular excepción del presente. Así, durante dos siglos, la “promesa” futura de la

historia les aseguró a los vivos una soledad sin precedentes.

Hoy los vivos vuelven a encontrarse con los muertos de hace mucho tiempo, compartiendo con ellos su dolor y su esperanza. Y es curioso que también esto sea parte de la felicidad visible detrás de las caras en las fotos.

¿Cuánto puede durar este momento? Todos los peligros imaginables de la historia están esperando entre bastidores: el fanatismo, la intolerancia, el racismo. Las colosales dificultades económicas de la supervivencia cotidiana van a ser resueltas, en teoría, por el mercado libre. Con este mercado viene el riesgo de nuevos apetitos de dinero, y con su voracidad, la ley de la selva. Pero nada está plenamente determinado. El alma y el agente han salido juntos de su escondite.

La tercera semana de agosto de 1991

En 1958, cuando Nazim Hikmet, después de haber pasado muchos años en las cárceles turcas por ser comunista, vivía en el exilio en Moscú, escribió un poema para mi amigo, el pintor y poeta turco Abidin Dino.

Esos hombres, Dino
con jirones de luz rota en la mano
¿dónde van esos hombres, Dino
en la profunda oscuridad?
Tú y yo también, Dino
estamos entre ellos
nosotros también, Dino, nosotros hemos visto
un cielo que fue azul

El poema lo inspiró un cuadro de Dino que nunca he visto, pero que me puedo imaginar un poco. Abidin es un pintor visionario, inspirado a su vez por las tradiciones provenientes de los sufíes errantes.

El poema de Nazim Hikmet se me vino a la cabeza esta noche después de ver el telediario. Al igual que el resto, llevo una semana viéndolo todos los días. Esta noche en Moscú, una multitud reunida en la plaza Lubianka vivía un momento que ni uno de los allí congregados podrá olvidar nunca. La gigantesca estatua de Félix Dzerzhinski, situada a la entrada del famoso edificio de la KGB, estaba siendo desmantelada.

Conocido como el Férreo Félix, Dzerzhinski fue el fundador en 1918 de la Checa, la policía política que sería la precursora de la KGB. Una grúa levantó la figura de bronce de su pedestal. Anna Ajmátova nos transmitió lo que significaba la palabra Lubianka hasta esta noche, pero, también, en otro sentido para siempre. La estatua, suspendida horizontalmente en el aire, fue retirada en una lenta maniobra. Iría a unirse a otras.

Vaciados y esculpídos, Karl Marx, Friedrich Engels, Mijaíl Kalinín, Yákov Sverdlov están cayendo por todas partes. Derribados, todos parecen los restos de un accidente, chatarra. Sin embargo, no sufrieron ningún accidente ni de carretera ni aéreo: fueron ídolos que exigieron, año tras año, un sacrificio tras otro. Que ahora parezcan la chatarra de un siniestro total, cuando se los ve en horizontal y sujetos por un cable, es el resultado de su estilo estético y su iconografía.

Entre las esculturas monumentales, solo ciertas crucifixiones seguirían teniendo sentido viéndolas suspendidas en el aire en posición horizontal. La crucifixión se realizaba en un árbol que ya había sido talado y la figura en la cruz, si estaba fielmente esculpida, era la de un hombre humillado y dolido. Por el contrario, los ídolos, cuando se los convierte en esculturas, tienen que permanecer en vertical.



Pese al ejemplo europeo de 1989, la rapidez de los acontecimientos cogió a todo el mundo por sorpresa. Después del

golpe de Estado, que, al parecer, la CIA no previó, la nueva voluntad de poder de la sociedad civil rusa debió de sorprender incluso a quienes estaba motivando. El paso dado en la tercera semana de agosto ya no era el de un proceso histórico, sino un súbito resurgimiento de la naturaleza. Se parecía al fuego, al viento y al deseo. No solo cayeron estatuas, sino también instituciones, ciudadelas, redes, archivos y arsenales. Como dice una canción infantil inglesa, “todos nos caemos”.

La naturaleza orgánica de la energía empleada quedó confirmada por la participación impredecible, pero crucial, de los jóvenes. Lo que sucedió en la plaza del Parlamento el miércoles 21 de agosto, fue el nacimiento de una generación. Y Mi-jail Gorbachov maduró de la noche a la mañana.



El triunfo y la teatralidad de Gorbachov es sorprendente. Ahora vemos que él, y sus asesores, calcularon hace muchos años —mucho antes de que llegara a tener poder— que no había una posibilidad real de provocar cambios en el aparato estatal soviético hasta que no se hubiera creado una sociedad civil potencial en el país y se hubieran desmantelado en el exterior los satélites soviéticos. De ahí, primero Glásnost. Y luego, más tarde, el camino hasta la Plaza Roja de Moscú, que tenía que partir de Berlín. La ironía de que tuviera que ser así —después del heroico avance del Ejército Rojo en la

dirección opuesta en 1944— debió de sorprenderle más de una vez.

Sus cálculos se demostraron correctos, y, por consiguiente, sucedió algo a una escala que no tiene parangón en la historia. Nunca se había desmantelado una estructura de poder masiva en tan poco tiempo y perdiéndose tan pocas vidas. La faz de Europa completamente transformada, y casi todo el mundo durmiendo tranquilo en su cama todas las noches. Por eso me he referido a una canción infantil.

Hans Magnus Enzensberger ha nombrado a Gorbachov el genio de la retirada, el gran maestro del repliegue. Y tiene razón. Pero la concepción, la realización y el éxito de la gran retirada dependía de una cosa, la cual es el eje del drama humano.

Gorbachov creía que era posible y deseable reformar el Partido Comunista. Si no lo hubiera creído, nunca habría conseguido el poder necesario, nunca habría llegado a convencer a sus camaradas ni intimidado a sus oponentes, ni tampoco se hubiera movido con la fuerza visionaria con la que se movió.

Podría haber escrito un libro de teoría política, pero las inmensas transformaciones que hemos vivido durante los últimos cinco años no hubieran tenido lugar de la manera en la que han sucedido. Probablemente, el colapso económico de la Unión Soviética hubiera terminado provocando unas confrontaciones muy violentas y desesperadas.

Gorgachov fue un hombre formado en el seno del Partido Comunista que asumió la tarea de cambiar su partido y el papel que desempeñaba en el mundo. Su error fue no imaginarse una sola cosa: que precisamente en razón de los cambios que el mismo provocó o dirigió, el Partido Comunista de la Unión Soviética sería declarado ilegal de la noche a la mañana.

Al final de la tercera semana de agosto, se pone de cara al público, que era todo un mundo puesto en libertad, y en ese mismo momento se encuentra con las manos vacías.



Pensé en el poema de Hikmet porque se refiere a otra paradoja, a otro drama. Es un pequeño poema escrito en una postal, teñido de tristeza y, como en muchos de los poemas de Hikmet, de compasión. Aplicada a un poema, la palabra “compasión” no presenta problema alguno. En la vida, en los tiempos modernos, la idea de piedad, de compasión, ha devenido sospechosa. Por desgracia, se creía que encerraba una injuria.

Su opuesto, la crueldad, permanecía, terrible y simple. Los ídolos fueron derribados porque encarnaban la crueldad. Y el partido está siendo ilegalizado por la misma razón. No se puede apelar al cruel, al despiadado. Y la iconoclasia de este momento es la venganza de quienes aprendieron en sus propias carnes que era inútil apelar.

Sin embargo, al principio, los comunistas se hicieron comunistas precisamente llevados por la piedad. Hasta el propio Marx. Incluyó la salvación del compasivo, del piadoso, en lo que él consideraba las leyes de la historia. Nada menos. Poco a poco, estas leyes se utilizaron para hacer generalizaciones incluso más amplias y dogmáticas, de tal manera que terminaron convirtiéndose en mentiras, como están abocadas a convertirse todas las generalizaciones que se transforman en dogma.

El comunismo, hoy con certificado de defunción, representaba al mismo tiempo una esperanza ardiente nacida de la piedad y una práctica despiadada.

Esos hombres... “con jirones de luz rota en la mano”.



¿Qué es, pues, la piedad? Simone Weil la definió mejor que nadie que yo sepa. Consiste en comprobar que no se hace daño a las personas. Siempre que un hombre grita para sí “¿por qué me lastiman?”, es que se le está haciendo daño. A menudo, ese hombre se equivoca cuando intenta definir el daño y por qué y quiénes se lo infligen. Pero el grito es infalible.



No creo que otras estatuas en bronce ocupen el lugar de la chatarra en las ciudades rusas. Un sueño ha venido ya a

sustituir a la pesadilla de los despiadados ídolos caídos. El mercado libre lleva con él el derecho a soñar. Estamos aquí, como lo explicaba sucintamente la revista francesa *Marie Claire*, para dar nombre a tus anhelos. Los anhelos de Rusia, después de tanta penuria y sufrimiento, son intensos. La red mundial de intercambios mediáticos parece satisfacer, más consistentemente en este momento que cualquier otra propuesta, esos anhelos. Las estatuas están siendo reemplazadas por unas imágenes mucho más volátiles, que funcionan como una pantalla en la que se proyecta un tráiler del futuro. Lo que está detrás de la pantalla es contradictorio.

Por un lado, la Guerra del Golfo ha demostrado por qué los políticos tienen razón en temer a los medios de comunicación; o, más bien, tienen razón en temer la reacción del público frente a lo que les muestran los medios. Las transmisiones vía satélite han dado al mundo un nuevo significado para la expresión “momento de la verdad”. (Como el momento en la Plaza del Parlamento cuando un soldado en un tanque del Ejército Rojo se unió a la multitud desarmada.)

Por el otro lado, la Guerra del Golfo demostró —al igual que los acontecimientos de Rumanía el año pasado— que se puede escribir un escenario de mentiras para los medios, que estos transmitirán comentado, analizado y todo lo demás con gran pasión, como si fuera la verdad.

Puede que, como fue el caso con las estatuas, la

naturaleza esencial de la red mediática se revele con la mayor claridad en su estética y su iconografía. No todo lo que transmiten lleva este sello —a veces, las noticias provienen de la vida misma—, pero dominan y modelan un estilo no solo de presentación, sino también de percepción.

Es un estilo de vencedores y futuros vencedores, no de conquistadores, no de superhombres, realmente, sino simplemente el estilo de aquellos a quienes les va bien y triunfan porque han llegado a creer que el éxito es lo natural. (El deporte es un campo importante para este estilo, porque tiene en cuenta a los vencedores que pueden ser temporalmente perdedores mientras que siguen siendo vencedores.)

Como todas las estéticas, esta conlleva la anestesia: una zona entumecida, sin sentimientos. La estética triunfal excluye la experiencia de la pérdida, de la derrota, de la aflicción, excepto si a aquellos que sufren de esos males se les puede presentar como excepciones que requieren la ayuda de los triunfadores. La anestesia protege de cualquier prueba, afirmación o grito que muestre la vida como el lugar de las esperanzas continuamente diferidas. Y lo hace a pesar del hecho de que esta visión de la vida sigue constituyendo la experiencia de la mayoría de las personas en el mundo de hoy.

La red mediática tiene sus ídolos, pero su ídolo principal es su propio estilo, el cual genera un aura triunfal y deja el resto en la oscuridad. No reconoce ni la compasión ni la

crueidad.

Diez comunicados relativos al lugar (junio de 2005)

1

Alguien pregunta: ¿todavía eres marxista? La devastación que produce la obtención de beneficios, según la define el capitalismo, es hoy mucho mayor que nunca. Casi todo el mundo lo sabe. ¿Cómo es posible, entonces, no hacerle caso a Karl Marx, quien profetizó y analizó esta devastación? Se podría responder que la gente, mucha gente, ha perdido sus coordenadas políticas. Sin mapa alguno, no saben adónde se dirigen.

2

Todos los días, la gente sigue señales que apuntan a algún sitio que no es su hogar, sino un destino elegido. Señales de carretera, señales de embarque en los aeropuertos, avisos en las terminales. Algunos están de viaje por placer, otros por negocios, muchos motivados por la pérdida o la desesperación. Al llegar, se dan cuenta de que no están en el lugar que indicaban las señales que siguieron. Donde se encuentran tiene la latitud, la longitud, el tiempo local y la moneda correctos, y, sin embargo, no tiene la gravedad específica del destino que escogieron.

Se encuentran junto al lugar al que escogieron ir. La distancia que los separa de este es incalculable. Puede ser tan solo la del ancho de una calle o puede estar a un mundo de

distancia. El sitio ha perdido lo que lo convertía en un destino. Ha perdido su territorio de experiencia.

A veces, algunos de estos viajeros emprenden un viaje privado y encuentran el lugar al que desean llegar, el cual, aunque lo descubran con un alivio infinito, es con frecuencia más riguroso de lo que imaginaban. Muchos nunca lo logran. Aceptan las señales que siguen y es como si no viajaran, como si se quedaran siempre donde estaban.

3

Millones de personas abandonan su país todos los meses. Se van porque allí no hay nada, excepto su *todo*, que no ofrece lo suficiente para alimentar a sus hijos. Alguna vez lo hizo. Esta es la pobreza del nuevo capitalismo.

Después de largos y terribles viajes, después de sufrir la bajeza de la que otros son capaces, después de haber llegado a confiar en su propia valentía, una valentía obstinada e incomparable, los emigrantes se encuentran esperando en alguna estación de tránsito extranjera, y entonces lo único que les queda de su continente natal es su *propia persona*: sus manos, sus ojos, sus pies, sus hombros, sus cuerpos, la ropa que usan y aquello con lo que se tapan por las noches para dormir, a falta de techo.

En algunas fotos tomadas por Anabelle Guerrero en un centro de acogida para refugiados y emigrantes que tiene la Cruz Roja en Sangatte, cerca de Calais, podemos observar

cómo los dedos del hombre son todo lo que queda de una parcela de tierra cultivada; sus palmas, lo que queda del lecho de algún río; y cómo sus ojos son las reuniones familiares a las que no asistirá.

4

“Estoy bajando las escaleras del metro para tomar la línea B. Esto está de bote en bote. ¿Dónde estás tú? ¿De veras? ¿Y qué tiempo hace? Ya me tengo que subir al tren, luego te llamo...”

De los miles de millones de conversaciones por telefonía móvil que ocurren cada hora en las ciudades y suburbios del mundo, la mayoría, sean privadas o de negocios, comienzan con una declaración del paradero o la ubicación aproximada de quien llama. La gente necesita identificar de inmediato dónde se encuentra. Es como si les persiguiera la duda de que tal vez no estén en ninguna parte. Circundados por tantas abstracciones, tienen que inventarse y compartir unos puntos de referencia transitorios.

Hace más de 30 años, Guy Debord se mostraba profético cuando escribía: “La acumulación de mercancías producidas en serie para el espacio abstracto del mercado no solamente tuvo que vencer todas las barreras legales y regionales, así como todas las restricciones corporativas medievales que defendían la *calidad* de la producción artesanal, sino que también tuvo que disolver las cualidades y la autonomía de los

lugares".¹

El término clave del caos global actual es la deslocalización o la relocalización. Esto no se refiere únicamente a la práctica de trasladar la producción a donde quiera que la mano de obra sea más barata y las regulaciones, mínimas. Contiene también el sueño demente del nuevo poder: el paraíso fiscal; el sueño de minar el estatus y la confianza de todos los lugares fijos previos, de tal manera que el mundo entero sea un solo mercado fluido.

El consumidor es esencialmente alguien que se siente perdido (o a quien se le hace sentir perdido) a menos que consuma. Las marcas y logotipos de las mercancías son el sitio que nombra esa *ninguna parte*.

En el pasado, fue una táctica común de quienes defendían su país contra los invasores el cambiar las señales viarias, de tal modo que la que indicaba ZARAGOZA apuntara en la dirección opuesta, hacia BURGOS. Hoy no son quienes se defienden, sino los invasores extranjeros, los que invierten las señales para confundir a las poblaciones locales, para confundirlas acerca de quién gobierna a quién, acerca de la naturaleza de la felicidad, del alcance del quebranto o de dónde ha de buscarse la eternidad. El propósito de estas direcciones falsas es persuadir a la gente de que ser cliente es la salvación última.

Sin embargo, a los clientes no los define el lugar donde viven y mueren, sino donde compran y pagan.

5

Extensas áreas que en su día fueron rurales las están convirtiendo en *zonas*. Los detalles de este proceso varían según el continente: África, América Central o el sureste asiático. El desmembramiento inicial, sin embargo, siempre proviene de otra parte y es efectuado por los intereses corporativos que dan rienda suelta a su apetito de más y más acumulación, lo que significa apoderarse de los recursos naturales (pescado en el Lago Victoria, madera en el Amazonas, petróleo donde quiera que haya, uranio en Gabón, etc.), sin importarles a quién pertenezca la tierra o el agua. La explotación resultante enseguida requiere la construcción de aeropuertos y de bases militares y paramilitares, a fin de defender lo que sacan, y la colaboración de los mafiosos locales. Pueden darse entonces guerras tribales o intercomunitarias, hambrunas y genocidio. Los pobladores de estas *zonas* pierden todo sentido de residencia: los niños se quedan huérfanos (aunque no se mueran sus progenitores), las mujeres se vuelven esclavas, los hombres se desesperan. Una vez que esto ocurre, llevará generaciones restaurar toda idea de domesticidad. Cada año que pasa de esta acumulación prolonga en el tiempo y el espacio esa *ninguna parte*.

6

Mientras tanto —y la resistencia política comienza con frecuencia en un mientras tanto— lo que hay que entender y

recordar fundamentalmente es que aquellos que se lucran del caos actual no hacen más que desinformar y crear confusión, sirviéndose para ello de los comentaristas incrustados en los medios. Nunca se debe parar uno a discutir sus afirmaciones y esos puntos de vista robados que tanto les gusta usar. Hay que rechazarlos y abandonarlos categóricamente. No llevan a nadie a ningún lado. La tecnología de la información desarrollada por las corporaciones y sus ejércitos para poder dominar su *ninguna parte* con más velocidad, la usan otros como medio de comunicación de una punta a la otra del *en todas partes* por el que luchan.

El escritor caribeño Edouard Glissant lo dice muy bien: “Para resistir la globalización no hay que negar la globalidad, sino imaginar que es la suma finita de todas las particularidades posibles y luego hacernos a la idea de que, mientras falte alguna particularidad, la globalidad no será para nosotros lo que debería ser”.

Estamos estableciendo nuestros propios puntos de referencia, nombrando lugares, encontrando poesía. Sí, en ese mientras tanto se puede encontrar la poesía. Dice Gareth Evans:

Como conserva el ladrillo de la tarde el color rosa del recorrido
como conservan los capullos de la rosa un invernadero
en el que respiran y florecen como el viento

como les susurran los esbeltos abedules su cuento de
viento a la urgencia
de los camiones
como guardan las hojas del seto la luz
que el día creyó haber perdido
como le late a ella el nido de la muñeca y es el pecho de
un gorrión donde da la vuelta el aire
como encuentran los coros de la tierra sus ojos en el cielo
y se los destapan unos a otros en la creciente oscuridad
consérvalo y mímallo todo.

7

Su *ninguna parte* genera una conciencia del tiempo extraña, por no tener precedente. Tiempo digital. Continúa por siempre, ininterrumpido durante días y noches, de una estación a otra, del nacimiento a la muerte. Tan indiferente como el dinero. Y, sin embargo, aunque continuo, es profundamente singular. Es el tiempo del presente, que se mantiene separado del pasado y del futuro. En su interior, solo el presente tiene peso, los otros dos carecen de gravedad. El tiempo ya no es una columnata, sino una única columna de unos y ceros. Un tiempo vertical sin nada que lo circunde, excepto la ausencia.

Lean unas cuantas páginas de Emily Dickinson y luego vayan a ver *Dogville*, de Lars von Trier. En la poesía de Dickinson, lo eterno está presente en todas las pausas. Por el contrario, la película muestra inexorablemente lo que sucede

cuando se borra de la vida cotidiana todo rastro de lo eterno. Lo que pasa es que todas las palabras y el lenguaje entero se quedan sin sentido.

Con un solo presente, en el tiempo digital, no puede hallarse ni establecerse localización o ubicación alguna.

8

Nos guiaremos por otro sistema temporal. Lo eterno, según Spinoza (quien fuera el filósofo más querido de Marx), es *ahora*. No es algo que nos aguarde, sino algo que encontramos durante esos momentos, breves y, no obstante, intemporales, en los que todo tiene en cuenta a todo lo demás y ningún intercambio es inadecuado.

En *Esperanza en la oscuridad*,² un libro completamente necesario, Rebecca Solnit cita a la poeta sandinista Gioconda Belli, quien describe el momento en que derrocaron la dictadura de Somoza en Nicaragua con estas palabras: “Dos días que fueron como si nos hubieran hecho un encantamiento ancestral, regresándonos al Génesis, al sitio exacto de la creación del mundo”. El hecho de que Estados Unidos y sus mercenarios destruyeran después a los sandinistas no disminuye en medida alguna ese momento que existe en el pasado, el presente y el futuro.

9

A un kilómetro de distancia de donde escribo hay un prado donde pastan cuatro burros: dos hembras y dos pollinos.

Son de una especie particularmente pequeña. Cuando las madres alzan sus orejas ribeteadas de negro, me llegan a la altura del mentón. Los pollinos, de unas cuantas semanas de edad, son del tamaño de unos terriers grandes, con la diferencia de que sus cabezas son casi tan grandes como sus costados.

Salto la valla y me siento con la espalda apoyada en el tronco de un manzano. Ya tienen trazadas sus sendas por todo el prado y pasan por debajo de unas ramas tan bajas que yo tendría que pasar a gatas. Me observan. Hay dos zonas en donde no hay hierba, solo tierra rojiza, y es a uno de estos anillos a donde vienen varias veces al día a revolcarse. Primero las madres, luego los pollinos. Estos tienen ya una franja negra en los lomos.

Ahora se aproximan. Me llega el olor de los burros y el salvado; no es el olor de los caballos, que es más discreto. Las quijadas de las madres me rozan la cabeza. Son blancos sus hocicos. Las moscas les revolotean alrededor de los ojos, mucho más agitadas que sus propias miradas interrogantes.

Cuando se ponen a la sombra, en el lindero del bosque, las moscas se marchan, y pueden quedarse casi inmóviles durante media hora. En la sombra del medio día, el tiempo se ralentiza. Cuando uno de los pollinos mama (la leche de burra es la más semejante a la humana), las orejas de la madre se echan hacia atrás y apuntan a la cola.

Rodeado de los cuatro burros a plena luz del día, mi

atención se fija en sus patas, 16 de ellas. Son esbeltas, firmes y contienen concentración y seguridad. (Las patas de los caballos parecen histéricas en comparación). Las de los burros son patas para cruzar montañas que ningún caballo se atrevería a cruzar, patas para soportar cargas inimaginables si uno solo tiene en cuenta por separado las rodillas, las espinillas, los espolones, los corvejones, las canillas, las cuartillas y las pezuñas. Patas de burro.

Deambulan con la cabeza baja, pastando, mientras sus orejas no se pierden nada; los observo, atento. En nuestros intercambios, tal como ocurren, en la compañía que nos ofrecemos a medio día, hay un sustrato de algo que solo puedo describir como gratitud. Cuatro burros en un prado, mes de junio, año 2005.

10

Sí, entre otras muchas cosas, sigo siendo marxista.

1 Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, París, 1967 (versión castellana: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2003) [N. del Ed.].

2 Solnit, Rebecca, *Hope in the Dark*, Nation Books, Nueva York, 2005 (versión castellana: *Esperanza en la oscuridad*, Capitán Swing, Madrid, 2017) [N. del Ed.].

Piedras (Palestina, junio de 2003)

Creo que Eqbal Ahmed era un hombre que veía la vida en su conjunto. Era astuto, rápido, no tenía tiempo que perder hablando con los necios, le encantaba cocinar y era todo lo contrario de un oportunista, de alguien que rompe la vida en fragmentos. Escribí una vez el relato de su infancia en Bihar en la época de la partición de India y Pakistán. Era la versión en papel de lo que él me había contado una noche en un bar de Ámsterdam. Cuando lo leyó me pidió que cambiara su nombre, cosa que hice. El relato trataba de lo que le hizo convertirse en revolucionario a los 17 años. Ahora está muerto y puedo devolverle el nombre.

Influido por los escritos de Frantz Fanon (y en especial por *Los condenados de la tierra*),¹ se comprometió a fondo en varias luchas de liberación, incluida la de los palestinos. Le recuerdo hablándome de Yenín. Hacia el final de su vida, Eqbal fundó una universidad de pensamiento libre en Pakistán que llevaba el nombre del gran filósofo del siglo xv Ibn Jaldún, quien imaginó la disciplina de la sociología antes de que llegara a existir.

Eqbal aprendió muy pronto que la vida conduce inevitablemente a la separación. Antes de que la categoría de lo trágico fuera arrojada a la basura, esto lo sabía todo el mundo. Eqbal conocía, sin embargo, y aceptaba, lo trágico. Por consiguiente, dedicó gran parte de su prodigiosa energía a forjar

vínculos (de amistad, de solidaridad política, de lealtad militar, de poesía compartida, de hospitalidad), vínculos capaces de sobrevivir tras las separaciones inevitables. Aún recuerdo lo que cocinaba.

No esperaba encontrarlo en Ramala, aunque el primer libro que abrí allí llevaba extrañamente una foto suya en la tercera página. No, yo no le iba buscando, aunque había estado a mi lado cuando decidí visitar la ciudad, y me dejó un mensaje que vi, como un SMS, en la pequeña pantalla de mi imaginación.

¡Observa las piedras!, decía.

De acuerdo, las piedras, le contesté, a mi manera.



Hay ciertos árboles (especialmente las moreras y los nísperos) que todavía cuentan la historia de cómo Ramala era, antes de la Nakba, una ciudad de ocio y de placer para los ricos, un lugar al que retirarse en los tórridos veranos desde la cercana Jerusalén, un centro turístico. La Nakba es el nombre de la “catástrofe” de 1948, en la que murieron 10.000 palestinos y 700.000 fueron obligados a abandonar el país.

Hace mucho tiempo, las parejas de recién casados plantaban rosales en los jardines de Ramala como augurio para su futura vida juntos. El suelo de la llanura aluvial les iba bien a los rosales.

Hoy día no hay una pared en el centro de Ramala, la

capital actual de la Autoridad Palestina, que no esté cubierta de fotos de los muertos, tomadas cuando aún vivían y reproducidas en pequeños carteles. Los muertos son los mártires de la segunda Intifada, que empezó en septiembre de 2000. Los mártires incluyen a todos los que murieron a manos del ejército israelí y de los colonos, y a todos los que decidieron sacrificarse en contraataques suicidas. Estos rostros transforman las inconsistentes paredes de las calles en algo tan íntimo como una cartera de papeles privados y fotografías. La cartera tiene un bolsillo para la tarjeta magnética de identidad expedida por los servicios de seguridad israelíes, sin la cual ningún palestino puede viajar ni siquiera unos pocos kilómetros, y otro bolsillo para la eternidad. Alrededor de los carteles, las paredes tienen heridas de bala y de metralla.

Hay una mujer mayor que podría ser la abuela cuya foto está en varias carteras. Hay muchachos adolescentes, hay muchos padres. Escuchando las historias de cómo encontraron la muerte, uno recuerda lo que es la pobreza. La pobreza obliga a las decisiones más extremas, que conducen a casi nada. La pobreza es vivir con ese *casi*.

La mayoría de los muchachos cuyos rostros están en las paredes nacieron en campos de refugiados, pobres como los poblados de chabolas. Dejaron pronto la escuela para ganar dinero para la familia o para ayudar a su padre en el trabajo, si es que lo tenía. Algunos soñaban con hacerse geniales jugadores de fútbol. Un buen número de ellos hicieron

catapultas de madera, de cuerda y de cuero retorcido para arrojar piedras contra el ejército de ocupación.

Cualquier comparación entre las armas empleadas en estos enfrentamientos nos devuelve a lo que es la pobreza. Por una parte, los helicópteros Apache y Cobra, los F16, los tanques Abrams, los jeeps Humvee, los sistemas de vigilancia electrónica y el gas lacrimógeno; por otra, las catapultas, las hondas, los teléfonos móviles, los Kalashnikov requeusados, y los explosivos, casi siempre de fabricación casera. La enormidad del contraste revela algo que siento entre estas paredes afligidas, pero para lo que no encuentro un nombre. Si yo fuera soldado israelí, no importa cuán bien armado, llegaría finalmente a tener miedo de este algo. Tal vez sea lo que percibió el poeta Mourid Baghouti: “Los vivos se hacen viejos pero los mártires rejuvenecen”.

Tres relatos de las paredes.

Husni Al-Nayjar, 14 años. Trabajaba ayudando a su padre, que era soldador. Estaba lanzando piedras, y le dispararon una bala en la cabeza. En su foto mira calma y firmemente hacia la media distancia.

Abdelhamid Kharti, 34 años. Pintor y escritor. De joven estudió enfermería. Acudió voluntariamente para rescatar y cuidar de los heridos en la intervención de una unidad médica de emergencia. Encontraron su cuerpo cerca de un puesto de control fronterizo tras una noche en la que no había habido ningún enfrentamiento. Le habían cortado los dedos. Un

pulgar le colgaba de la mano. Tenía un brazo, una mano y la mandíbula rotos, y 20 balas en el cuerpo.

Muhammad Al-Durra, de 12 años, vivía en el campamento de Breij. Volvía a casa con su padre cruzando el puesto de control de Netzarim, en Gaza, y les ordenaron salir del vehículo. Los soldados ya estaban disparando. Los dos se pusieron a cubierto tras un muro de cemento. El padre levantó la mano para indicar que estaban allí y le dispararon en la mano. Algo después a Muhammad le dispararon en el pie. El padre cubrió a su hijo con su propio cuerpo. Les dispararon más balas y el niño murió. Los médicos sacaron ocho balas del cuerpo del padre, pero quedó paralizado como consecuencia de las heridas y no pudo volver a trabajar. Dado que el incidente fue grabado en vídeo, la historia se muestra una y otra vez en todo el mundo.



Quiero hacer un dibujo para Abdelhamid Kharti. Muy temprano por la mañana vamos a Ain Kinya donde, un poco más allá del pueblo, hay un campamento beduino junto a un *wadi*. El sol aún no calienta. Las cabras y los corderos pacen por entre las tiendas. He decidido dibujar las colinas que miran al este. Me siento en una piedra cerca de una tienda pequeña y negruzca. Solo tengo un cuaderno y esta pluma. Hay en el suelo una taza de plástico desechada y se me ocurre la idea de ir a por un poco de agua del riachuelo para mezclarla con

mi tinta cuando la necesite.

Después de haber dibujado durante un rato, un joven (todos los habitantes invisibles del campo han advertido, por supuesto, mi presencia) se acerca, abre la entrada de la tienda que está detrás de mí, entra y viene con un taburete decrepito de plástico que, me indica, puede resultar más cómodo que la piedra. Imagino que antes de que él lo encontrase debieron de tirarlo a la calle; sería de una pastelería o heladería. Se lo agradezco.

Sentado en este taburete en el campamento beduino, mientras el sol va cogiendo fuerza y las ranas empiezan a croar en el riachuelo casi seco, sigo dibujando.

Sobre una colina, a unos cuantos kilómetros, a la izquierda, hay una colonia israelí. Parece militar, como si fuera parte de un arma diseñada para manejarla con rapidez. Pero es pequeña y está lejos.

La colina de caliza que tengo enfrente parece la cabeza de un animal gigante dormido, con rocas dispersas como si tuviera pulgas en el pelo aplastado. De pronto, frustrado porque me faltan pigmentos, vierto agua de la taza en el suelo, a mis pies, mojo un dedo de la mano en el barro y aplico color al dibujo de la cabeza del animal. Ahora el sol calienta. Re-buzna una mula. Paso las páginas de mi cuaderno y empiezo otro dibujo, y otro. Ninguno parece acabado. Cuando vuelve, el joven quiere ver mis dibujos.

Le enseño el cuaderno abierto. Sonríe. Paso una página. Nuestro, dice, ¡nuestro polvo! Está señalando a mi dedo, no al dibujo.

Luego miramos los dos hacia la colina.



No estoy entre los conquistados, sino entre los derrotados, a los que los vencedores temen. El tiempo de los vencedores siempre es corto y el de los derrotados inexplicablemente largo. Su espacio es también diferente. Todo en esta tierra limitada es cuestión de espacio, y los vencedores lo han entendido. El control asfixiante que mantienen es, en primer lugar y sobre todo, espacial. Se aplica, ilegalmente y burlándose del derecho internacional, mediante los puestos de control, la destrucción de las carreteras antiguas, las nuevas carreteras de circunvalación, estrictamente restringidas a los colonos israelíes, las colonias-fortaleza en las cumbres de las colinas, que son en realidad puntos de vigilancia y de control del territorio circundante, mediante los toques de queda que obligan a la gente a permanecer en casa día y noche hasta que deciden levantarlos. Durante la invasión de Ramala del año pasado, el toque de queda duró seis semanas, con suspensiones de un par de horas ciertos días para comprar lo necesario. No había tiempo siquiera para enterrar a quienes morían en la cama.

En un valiente libro, el arquitecto disidente israelí Eyal

Weizman ha señalado que este dominio territorial pleno comienza en los dibujos de los urbanistas y de los arquitectos. La violencia comienza mucho antes de que lleguen los tanques y los jeeps. Habla de una “política de la verticalidad” mediante la que los derrotados, incluso cuando están “en casa”, son literalmente *monitorizados* y *socavados*.

El efecto de todo esto sobre la vida cotidiana es implacable. En el momento mismo en el que alguien se dice una mañana “Iré a ver lo que...”, se tiene que detener y comprobar cuántos puntos de control supondrá la “salida”. El espacio de las decisiones cotidianas más simples está trabado, con la pierna delantera amarrada a la trasera.

Además, como las barreras cambian impredeciblemente de un día a otro, la experiencia del tiempo está también trabada. Nadie sabe cuánto tiempo le llevará llegar esta mañana a trabajar, o a visitar a su madre, asistir a una clase o a la consulta de un médico, ni tampoco, después de haber conseguido hacer estas cosas, cuánto le costará volver a casa. El viaje, en las dos direcciones, puede llevarle 30 minutos o cuatro horas, o el camino puede haber sido bloqueado por completo por soldados armados con subfusiles.

El gobierno israelí dice estar obligado a tomar estas medidas para combatir el terrorismo. Esta afirmación es una patraña. El verdadero objetivo de este estrangulamiento es destruir el sentido de la continuidad temporal y espacial de la población indígena para que se marchen o se conviertan en

trabajadores no remunerados. Y es aquí donde los muertos ayudan a los vivos a resistir. Es aquí donde hombres y mujeres toman la decisión de convertirse en mártires. El estrangulamiento de la población inspira el terrorismo que dice combatir.



Una carreterita de piedras que esquivo las peñas y desciende hasta un valle al sur de Ramala. A veces serpentea entre viejos olivos, algunos tal vez de tiempos romanos. Este camino pedregoso (durísimo en cualquier coche) es el único acceso que tienen los palestinos a este pueblo cercano. La carretera asfaltada original, que ahora les está prohibida, ha quedado reservada para los israelíes de las colonias. Voy a buen paso porque a lo largo de toda mi vida me ha parecido más fatigoso caminar despacio. Veo una flor roja entre los matorrales y me detengo a cogerla. Después averiguo que se llama *Adonis aestivalis*. Tiene un rojo muy intenso y su vida, dice el libro de botánica, es breve.

Baha me grita que no me acerque a la colina alta que tengo a la izquierda. Me grita que si ven que alguien se acerca, le disparan.

Intento calcular la distancia: menos de un kilómetro. A unos 200 metros en la dirección no recomendada veo una mula y un caballo, ambos trabados. Los interpreto como una garantía y avanzo hacia ese punto.

En el lugar al que llego, dos niños —que tienen 11 y 8 años aproximadamente— trabajan solos en un campo. El más joven está llenando regaderas de un bidón enterrado en el suelo. El cuidado con el que lo hace, sin derramar una gota, muestra lo preciada que es el agua. El niño mayor coge la regadera llena y desciende con cuidado hasta el campo labrado en el que está regando plantas. Los dos están descalzos.

El que riega me hace una señal y me enseña con orgullo las hileras de varios centenares de plantas que hay en el terreno. Reconozco algunas: tomates, berenjenas, pepínos. Deben de haberlas plantado la semana pasada. Son todavía pequeñas y buscan agua. Hay una planta que no reconozco y él se da cuenta. Cosa grande, me dice. ¿Melón? ¡Shumaam! Nos reímos. Sus ojos risueños están fijos en mí y no vacilan. (Pienso en Hosni Al Nayjar). Estamos los dos viviendo —Dios sabrá por qué— el mismo momento. Me lleva por las hileras para enseñarme todo lo que ha regado. En un momento hacemos una pausa, miramos alrededor y levantamos la vista hacia el asentamiento con sus muros defensivos y sus tejados rojos. Al apuntar con la barbilla en su dirección hay en su gesto una especie de burla, una burla que quiere compartir conmigo, como su orgullo en regar. La burla se convierte en sonrisa, como si a los dos se nos hubiera ocurrido orinar al mismo tiempo en el mismo sitio.

Luego volvemos caminando hacia el camino pedregoso.

Coge del suelo algún tipo de menta y me da un ramillete. Su frescura acre es como un sorbo de agua fría, más fría que la que contiene la regadera. Nos dirigimos hacia el caballo y la mula. El caballo, sin silla, tiene un ronزال, pero no tiene ni riendas ni bocado. Quiere demostrarme algo más sorprendente que una meada imaginaria. Monta el caballo de un brinco mientras su hermano apacigua a la mula y casi al momento está galopando sin camisa por el camino por el que llegué. El caballo tiene seis patas, cuatro propias y dos de su jinete, y las manos del niño controlan las seis. Monta con la experiencia de varias vidas. Cuando vuelve sonrfe y, por primera vez, muestra timidez.

Me reúno con Baha y con los demás, que están a un kilómetro de distancia. Están hablando con un hombre, que es el tío del niño y que también está regando plantas que han sido trasplantadas recientemente. El sol está descendiendo y la luz se transforma. La tierra marrón amarillento, más oscura donde ha sido regada, es ahora del color primario de todo el paisaje. Está apurando el resto del agua de un bidón de plástico azul oscuro de 500 litros.

La superficie del bidón azul tiene 11 parches —como los que se usan para los pinchazos de las bicicletas, pero más grandes— que han sido pegados cuidadosamente. El hombre me explica que así reparó el bidón después de que una noche una banda procedente de Halamish, la colonia de los tejados rojos, sabiendo que los bidones estaban llenos de agua

primaveral, los rajaran con cuchillos. Otro bidón, tumbado más abajo en el bancal, quedó inutilizable. Un poco más apartado en el mismo bancal hay un tocón retorcido de olivo que, a juzgar por su contorno, debía de tener varios cientos de años, tal vez mil.

Hace ahora unas noches, dice el tío, lo derribaron con una sierra mecánica.

Cito de nuevo a Mourid Barghouti: "Para el palestino, el aceite de oliva es el regalo del viajero, el consuelo de la novia, la recompensa del otoño, el orgullo de la alacena y la riqueza de la familia a lo largo de los siglos".

Encuentro más tarde un poema de Zakaría Mohammed que se titula *El bocado*. Habla de un caballo negro sin riendas que tiene sangre en los labios. También junto al caballo de Zakaria hay un niño pasmado por la sangre.

¿Qué está mordiendo el caballo negro?

pregunta él,

¿qué es lo que muerde?

Muerde el caballo negro

un bocado

forjado de acero

un bocado de memoria

que mascar, un bocado

que mascar hasta la muerte.

Si el niño que me dio el manojo de hierba de menta hubiera

tenido siete años más, no sería difícil imaginar por qué se unió a Hamás, dispuesto a sacrificar su vida.



En lo que fue la residencia de Arafat, en el centro de Ramala, el peso de los escombros y de los forjados de hormigón destrozados han adoptado una gravedad simbólica. Pero no de la clase que esperaban los mandatarios israelíes. Destrozar la Muqata con Arafat y su gente dentro fue para ellos una demostración de su humillación pública, del mismo modo que en las habitaciones privadas que registraron y saquearon, la salsa de tomate con la que untaron la ropa, los muebles y las paredes era un aviso privado de lo que vendría después.

Arafat sigue representando a los palestinos tal vez más fielmente que ningún otro líder representa a su pueblo. No de una manera democrática, sino trágica. De ahí la gravedad. Debido a los muchos errores que cometió la OLP, con él a la cabeza, y debido a los equívocos de los estados árabes del entorno, no le queda espacio para maniobrar políticamente. Ha dejado de ser un líder político, pero permanece aquí desafiante. Nadie le cree, pero muchos darían la vida por él. ¿Cómo es esto? Arafat, que ya no es un líder político, se ha convertido en una colina de escombros, pero se trata de una colina de la patria.

Nunca había visto una luz semejante. Desciende del cielo de una manera extrañamente regular, puesto que no distingue

entre lo lejano y lo próximo. La diferencia entre lo remoto y lo cercano es una diferencia de escala, no de color, ni de textura, ni de precisión. Y esto afecta a la manera en que te sitúas, influye en tu sensación de estar aquí. El territorio se organiza a tu alrededor en vez de plantarte cara. Es lo contrario de Arizona. En vez de llamarte, te recomienda que no te marches jamás.

Y aquí estoy, una figura en un sueño que debieron de albergar algunos de mis antepasados en Polonia y en Galitzia y en el Imperio austrohúngaro, y del que hablarían durante al menos dos siglos. Y aquí me identifico sin titubear con la causa justa y con el dolor de aquellos a los que el Estado de Israel (primos míos) afligen hasta un extremo que es trágicamente totalitario.



Riad, que es maestro de carpintería, ha ido a buscar sus dibujos para enseñármelos. Estamos sentados en el jardín de la casa de su padre. Su padre labra el terreno de enfrente con su caballo blanco. Cuando vuelve, Riad trae los dibujos como si fueran un archivo sacado de un anticuado archivador metálico. Camina despacio y las gallinas se apartan a su paso, aún más despacio. Se sienta enfrente de mí y me va pasando los dibujos de uno en uno. Están dibujados con un lápiz duro, de memoria y con mucha paciencia. Trazo a trazo, por la noche, después de trabajar, hasta que las líneas negras se

vuelven tan negras como él las quiere y las grises quedan plateadas. Los dibujos están hechos sobre hojas grandes de papel.

El dibujo de una jarra de agua. El retrato de su madre. El dibujo de una casa que fue destruida, de ventanas que miraban desde habitaciones que ya no existen.

Cuando aparto los dibujos, un hombre de más años, con su rostro resistente de campesino, se dirige a mí. Parece que sabes de gallinas, me dice. Cuando una gallina enferma, deja de poner huevos. Poco puede hacerse. Sin embargo, un día se despierta sintiendo que se acerca la Muerte. Se da cuenta de que va a morir y ¿qué pasa? Que empieza a poner huevos otra vez y nada la detiene sino la muerte. Nosotros somos como ellas.



Los puestos de control funcionan como fronteras interiores impuestas en los Territorios Ocupados, pero no se parecen a ningún puesto de fronteras normal. Están contruidos y gestionados de tal manera que todo el que los cruza es reducido al rango de refugiado indeseado.

No se puede subestimar la importancia que para conseguir el control asfixiante del territorio tiene la escenografía, utilizada como recordatorio constante de quiénes son los vencedores y quiénes deberían reconocer que son los vencidos. Los palestinos han de sufrir, a menudo varias veces al

día, la humillación de representar el papel de refugiados en su propia patria.

Todo el que cruza debe pasar a pie por el control, en el que los soldados, con las armas cargadas y listas, eligen a quién inspeccionar. No pueden pasar vehículos. La carretera tradicional ha sido destruida. La nueva ruta obligatoria está obstaculizada por pedruscos grandes, piedras más pequeñas y otros objetos menores. Todos, por tanto, incluso los aptos, tienen que pasar encogidos.

A los ancianos y los enfermos los llevan en cajones de madera sobre ruedas unos jóvenes que se ganan así un pequeño estipendio (los cajones son de los utilizados en los mercados para transportar la verdura). Entregan a cada pasajero un cojín para amortiguar los golpes. Escuchan lo que cuentan. Tienen las noticias más frescas. (Las barreras cambian a diario). Dan consejo, lamentan las incomodidades y están orgullosos de la poca ayuda que puedan ofrecer. Son tal vez lo que más se acerca al coro en una tragedia.

Algunos de los que cruzan caminan apoyados en un bastón y otros andan con muletas. Todo lo que normalmente estaría en el maletero de un vehículo ha de ser llevado a mano en fardos o sobre los hombros. La longitud de un puesto fronterizo puede variar de la noche a la mañana de unos 300 metros hasta un kilómetro y medio.

Las parejas palestinas, excepto algunas de jóvenes más

sofisticados, suelen observar en público el decoro de una cierta distancia. En los puestos de control, las parejas de todas las edades cruzan cogidos de la mano, buscando a cada paso dónde poner el pie y calculando exactamente el paso adecuado para sortear encorvados los fusiles que les apuntan, ni demasiado rápido ni demasiado lento, para no despertar sospechas. El titubeo puede provocar el “juego” con el que los soldados alivian su crónico aburrimiento.



El resentimiento de la mayoría (no de todos) de los soldados israelíes es peculiar. Tiene poco que ver con la crueldad que describe y lamenta Eurípides, pues aquí el enfrentamiento no tiene lugar entre iguales, sino entre los todopoderosos y los aparentemente impotentes. Este poder de los poderosos viene acompañado, sin embargo, de una frustración furiosa: el descubrimiento de que, a pesar de sus armas, el poder tiene un límite inexplicable.



Quiero cambiar euros por shekels (los palestinos no tienen divisa propia) y camino por la calle principal pasando por delante de muchas tiendas pequeñas y ocasionalmente por delante de un hombre sentado en una silla donde hubo una acera hasta que los tanques invadieron el territorio. En sus manos muestran estos hombres fajos de billetes de banco.

Me acerco a un joven y le digo que quiero cambiar 100 euros. (Por esa cantidad se podría comprar en una de las tiendas de objetos de oro una pulsera pequeña para una niña). Consulta su calculadora de bolsillo y me da varios cientos de shekels.

Sigo caminando. Un muchacho experimentado que podría ser hermano de la niña imaginaria de la pulsera me quiere vender chicle. Es de uno de los dos campos de refugiados de Ramala. Lo compro. También vende fundas de plástico para las tarjetas de identidad de la cartera. Su mueca intenta sugerir que le compre todo el chicle que tiene, cosa que hago.

Media hora después estoy en el mercado de verduras. Un hombre está vendiendo cabezas de ajos del tamaño de una bombilla. Hay mucha gente muy apretada. Alguien me da una palmada en el hombro. Me doy la vuelta. Es el joven que me ha cambiado dinero. Te di 50 shekels de menos, me dice, tómalos. Cojo los cinco billetes de diez. Ha sido fácil encontrarte, añade. Le doy las gracias.

La expresión de sus ojos al mirarme me recuerda a una anciana que conocí el día anterior. Una expresión de atención intensa al momento. Calma y considerada, como si pudiera ser el último momento.

El cambista se da entonces la vuelta y comienza el largo camino hacia su silla.

Conocí a esa anciana en el pueblo de Kobar. La casa era de cemento, sin terminar y casi vacía. En las paredes del

salón desnudo había fotos enmarcadas de su sobrino, Marwan Barghouti. Marwan niño, de adolescente, a los 40 años. Hoy está en una cárcel israelí. Si sobrevive, será uno de los pocos líderes de Fatah con el que será necesario consultar cualquier acuerdo de paz que tenga solidez.

Mientras bebíamos zumo de limón y la tía hacía café, sus nietos salieron al jardín: dos niños de alrededor de siete y nueve años. El más joven se llamaba Patria y el mayor Lucha. Corrían en todas las direcciones y de repente se detenían mirándose fijamente el uno al otro, como si cada uno de ellos se ocultara detrás de algo y se asomara para ver si el otro lo había visto. Después volvían a correr hacia otro escondite invisible. Un juego que habían inventado ellos y al que jugaban a menudo.

El tercer niño tenía cuatro años. Tenía en la cara manchas rojas y blancas como las de un payaso y, como un payaso, se mantenía aparte, reflexivo, chistoso, inseguro sobre cuándo se le pasaría. Tenía sarampión y sabía que no debía acercarse a las visitas.

Cuando llegó el momento de despedirnos, la tía me estrechó la mano y vi en sus ojos la misma expresión de atención al momento.

Cuando dos personas ponen un mantel sobre la mesa, se miran la una a la otra, atentas a la colocación del mantel. Imagínate que la mesa es el mundo y el mantel las vidas de aquellos que hemos de salvar. Esa era la expresión.



Un cuenco de latón que se llama Copa del Temor. Grabado con motivos geométricos de filigrana y unos versos del Corán dispuestos en forma de flor. Lo llenas de agua y lo dejas a la intemperie bajo las estrellas nocturnas. Luego bebes el agua mientras rezas para que te alivie el dolor y te cure. Para muchas enfermedades, la Copa del Temor es evidentemente menos eficaz que una tanda de antibióticos. Pero un cuenco de agua que ha reflejado el tiempo de las estrellas, la misma agua de la que todo ser viviente está hecho, como dice el Corán, es capaz de ayudarte a resistir la dominación...



Dos semanas después de haber dejado Ramala, estoy en Finistère, al noroeste de Francia, mirando al mar. La diferencia de clima y de vegetación no puede ser mayor. Lo único en común es la abundancia de zarzas: *toot il alliq*. La costa de Finistère es verde de helechos, hasta llegar a las rocas. Y está rota en incontables islotes por el impacto del océano, que cambia de color cada media hora. A la costa occidental de Europa, desde Cornualles hasta Galicia, se le ha dado el nombre de Fin de la Tierra. La tierra termina aquí con helechos e islotes como pedruscos.

He venido a ver el monumento más antiguo construido en el mundo, 1.000 años antes que las pirámides más tempranas. También este fue construido como monumento

funerario. Lo que veo en Eqbal es un montón de piedras. Las guías lo llaman un túmulo.

Sin embargo, es mucho más que un túmulo; es una escultura altamente articulada. Cada 40 centímetros del monumento ha sido, como si dijéramos, inscrito a mano. Tiene más de 70 metros de largo, unos 25 de ancho y ocho o diez de altura, y en cada dirección cada piedra se une a la siguiente con intención, como si las piedras fuesen palabras escritas a mano.

Imagínate la cubierta de un barco. Se dirige al noreste para salir de la bahía de Morlaix y girar después hacia el oeste, hacia América. Este barco, con su proa homérica (la leyenda local dice que Ulises pasó por aquí camino de Cork), está hecho de piedra y está, naturalmente, casado con la tierra.

De acuerdo con los datos del carbono, fue construido hace al menos 6.000 años, en dos momentos diferentes. Primero se hizo la popa, con esas piedras de dolerita, verde y metamórfica, que abundan bajo los helechos en esta costa de tierra ácida. Un siglo o dos después se le añadió la proa, hecha principalmente de un granito de color de avena que procede de la pequeña isla de Sterec.

Hubo una tercera construcción, que puede haber sido un segundo barco de los muertos, pero fue destruida en la década de 1950, cuando el lugar entero, que había quedado cubierto de tierra y de vegetación, fue explotado como cantera y

las piedras reducidas a gravilla.

Los arqueólogos han deducido que cada una de las partes del barco, en las dos ocasiones, fue construida en unos pocos meses. Y esto, dado el trabajo que suponía, implica que una comunidad entera de varios cientos de personas trabajó para hacer la construcción.

La mayoría de las piedras son del tamaño y del peso de lo que un hombre fuerte puede llevar en brazos. Hay también piedras más pequeñas, algunas del tamaño de un puño, para rellenar los espacios que siempre quedaban vacíos en el ajuste perfecto de las más grandes.

Las cubiertas del barco son lisas, no están adoquinadas. Y hay también algunos megalitos, más altos que un hombre, utilizados como dinteles sobre las entradas a los pasillos o, a veces, como cubiertas planas de las cámaras abovedadas. En la cubierta inferior, 22 pasadizos de piedra seca, orientados de babor a estribor, conducen hasta 11 cámaras abovedadas en las que se colocaban los muertos.

Recorro uno de estos pasadizos, que es como una frase que conduce hasta un centro, y aquí, en el santuario semides-truido, observo las piedras, que parecen ménsulas protuberantes. Son idénticas a los millones de piedras que hay en las playas de esta costa, excepto que aquí hablan elocuentemente debido a su disposición.

Tal vez el caos tenga sus razones, pero el caos es mudo. De la capacidad humana de disponer, de colocar, proceden el

lenguaje y la comunicación. La palabra inglesa *place* es un verbo ('colocar', 'disponer', 'localizar') y un nombre ('lugar', 'sitio'). La capacidad para disponer y la capacidad para reconocer y nombrar un lugar. ¿Acaso no son inseparables las dos en su origen de la necesidad de respetar y defender a los muertos?

Se me ocurre una extraña comparación. Lo que inspiró a cientos de personas a trabajar juntos durante varios meses para construir este barco de piedra, tal vez esté muy cerca de lo que inspira a los muchachos palestinos que tiran piedras contra los tanques de un ejército de ocupación.

1 Fanon, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Éditions Maspero, París, 1961 (versión castellana: *Los condenados de la tierra*, Txalaparta, Tafalla, 1999) [N. del Ed.].

Mientras tanto

En una de sus conferencias recientes sobre poesía, la maravillosa poeta estadounidense Adrienne Rich observaba lo siguiente: "Este año, un informe de la Oficina de Estadística Jurídica ha observado que uno de cada 136 residentes en Estados Unidos está entre rejas, muchos de ellos sin sentencia firme".¹

En la misma conferencia citaba al poeta griego Yannis Ritsos:

Se había demorado en el campo la última golondrina, se balanceaba en el aire como una cinta negra en la manga del otoño.

No quedaba nada más. Solo las casas quemadas, que seguían humeando.²



Levanté el auricular y supe al instante que se trataba de una llamada inesperada tuya, que me llamabas desde tu piso en la Via Paolo Sarpi. (Dos días después de que se publicasen los resultados de las elecciones y del retorno de Silvio Berlusconi.) La velocidad a la que identificamos una súbita voz conocida es consoladora, pero también misteriosa. Porque las medidas, las unidades que utilizamos para calcular la diferencia clara que existe entre una voz y otra, no están formuladas y no tienen nombre. No tienen código. En estos

tiempos todo está codificado.

Así que me pregunto si existen otras medidas, tampoco codificadas, pero precisas, mediante las que calculamos otras cosas. Como la cantidad de libertad circunstancial presente en una determinada situación, su monto total y sus límites exactos. Los presos son expertos en esto. Desarrollan una especial sensibilidad con respecto a la libertad, no como principio, sino como estructura granular. Localizan fragmentos de libertad de manera casi inmediata cada vez que se dan.



En un día normal, cuando no sucede nada y las crisis que se anuncian a cada momento son las que ya conocemos —y los políticos declaran una vez más que sin ellos sucedería una catástrofe— la gente se cruza miradas, y algunas de estas miradas buscan confirmar si los demás ven lo mismo que ellos cuando se dicen “¡así es la vida!”.

A menudo sí que ven la misma cosa, y en esta percepción comparten un tipo de solidaridad que es previa al intercambio de más información.

Busco palabras para describir el período de la historia que estamos viviendo. Decir que no tiene precedentes es poco decir, pues todo período carece de precedentes desde el principio de la historia.

No busco una definición compleja; hay muchos

pensadores, como Zygmunt Bauman, que han asumido esta tarea. No busco nada más que una imagen figurativa que sirva como baliza, una baliza no se explica plenamente a sí misma, pero que ofrece un punto de referencia que puede compartirse. En esto las balizas se parecen a los supuestos tácitos que contienen los refranes. Sin balizas se corre el enorme riesgo de girar en círculos viciosos.



La baliza que he encontrado es la cárcel. Nada menos. Todo el planeta es una prisión en la que vivimos.

Cuando se la escribe o se la pronuncia en pantallas, la palabra *nosotros* se ha vuelto sospechosa, pues quienes tienen el poder la usan demagógicamente para afirmar que también hablan para aquellos a quienes se les niega el poder. Y se refieren a nosotros como *ellos*. Ellos viven en una cárcel.

¿Qué tipo de cárcel? ¿Cómo está construida? ¿Dónde está? ¿O es que solo estoy utilizando la palabra figurativamente?

No, no es una metáfora, el encarcelamiento es real, pero para describirlo es necesario pensar históricamente.

Michel Foucault ha revelado gráficamente el modo en que la prisión es un invento de finales del siglo XVIII y de principios del XIX relacionado íntimamente con la producción industrial, con sus fábricas y con su filosofía utilitaria. Hasta entonces, había habido prisiones que eran extensiones de la

jaula y de la mazmorra. Lo que caracteriza a la cárcel es el número de presos que es capaz de contener; y también la vigilancia constante a la que puede someterlos a todos gracias al modelo del Panóptico tal como lo concibió Jeremy Bentham, quien introdujo en la ética el principio de la responsabilidad penal.

La responsabilidad penal exige que todo intercambio sea registrado. De ahí los muros circulares de la cárcel con las celdas ordenadas en torno a un punto de vigilancia situado en el centro. Bentham, quien fue tutor de John Stuart Mill a comienzos del siglo XIX, fue el principal defensor utilitarista del capitalismo industrial.

Hoy, en la era de la globalización, el mundo está dominado, no por el capital industrial, sino por el capital financiero, y los dogmas que definen la criminalidad y la lógica del encarcelamiento han cambiado radicalmente. Las cárceles siguen existiendo y cada día se construyen más, pero sus muros tienen un objetivo diferente. Lo que constituye un ámbito penitenciario ha sufrido una transformación.



Hace 20 años, Nella Bielski y yo escribimos *A Question of Geography*, una obra de teatro sobre el gulag. En el segundo acto, un zek (un preso político) habla con un niño que acaba de llegar sobre la elección, sobre los límites de lo que puede elegirse en un campo de trabajo:

Cuando vuelves a rastras después de un día de trabajo en la taiga, cuando te traen de vuelta en formación, medio muerto de cansancio y de hambre, te dan tu ración de sopa y de pan. Con la sopa no tienes elección: hay que tomarla caliente o al menos templada. Con los 400 gramos de pan puedes elegir. Puedes, por ejemplo, cortarlos en tres trocitos, uno para comértelo ahora con la sopa, otro para chuparlo antes de irte a dormir en la litera, y guardar el tercero hasta las diez de la mañana siguiente, cuando estés trabajando en la taiga y sientes el vacío en el estómago como si fuera una piedra.

Vacías una carretilla llena de piedras. En relación con arrastrar la carretilla hasta su destino no tienes elección posible. Pero ahora que está vacía sí que puedes elegir. Puedes volver con la carretilla en la posición en que la trajiste o, si eres listo, y la supervivencia te espabila, la llevas así, casi vertical. Si eliges esta segunda manera, les das a tus brazos un descanso. Si eres un zek y te haces capataz, puedes elegir entre jugar a ser carcelero y no olvidarte nunca de que eres un zek.³

El gulag ya no existe. Sin embargo, hay millones de personas que trabajan en condiciones que apenas son diferentes. Lo que ha cambiado es la lógica forense que se aplica a los trabajadores y a los delincuentes.

Durante el gulag, los presos políticos, definidos como

delincuentes, fueron reducidos a mano de obra esclava. Hoy día son millones los trabajadores que son reducidos a la categoría de delincuentes.

La identificación del gulag de los delincuentes con la mano de obra esclava ha sido reescrita por el neoliberalismo para que signifique: “trabajador = delincuente oculto”. Todo el drama de la emigración global se expresa en esta nueva fórmula: los que trabajan son delincuentes latentes. Cuando se les acusa se descubre que son culpables de intentar sobrevivir a toda costa.

15 millones de mujeres y hombres mexicanos trabajan en Estados Unidos sin papeles y son, por tanto, ilegales. Se está construyendo un muro de hormigón de 1.200 kilómetros y un muro “virtual” de 1.800 torres de vigilancia a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México. Pero se encontrarán maneras de cruzarlos, todas ellas peligrosas, claro está.

Entre el capitalismo industrial, que depende de las fábricas y de la manufactura, y el capitalismo financiero, que depende de la especulación en el mercado libre y de los agentes que actúan mediante empresas subsidiarias, la zona de encarcelamiento ha cambiado 50 veces más que la suma de los intercambios comerciales. La cárcel es ahora tan grande como el planeta, y las zonas que se le asignan varían: pueden llamarse lugar de trabajo, campo de refugiados, zona comercial, periferia, gueto, edificio de oficinas, favela, urbanización. Lo esencial es que quienes están encarcelados en estas zonas

son compañeros de prisión.



Estamos en la primera semana de mayo y en las laderas y en las montañas, por las avenidas y junto a las verjas del hemisferio norte, a la mayoría de los árboles les están saliendo las hojas. No solo son todas sus variedades de verde diferentes, sino que la gente también tiene la impresión de que cada hoja es diferente, así que se enfrentan a miles de millones; no, no miles de millones (la expresión ha sido corrompida por los dólares), se enfrentan a una variedad infinita de hojas nuevas.

Para los presos, los pequeños signos visibles de la continuidad de la naturaleza siempre han constituido un apoyo secreto.



Hoy día el objetivo de la mayor parte de los muros (de hormigón, electrónicos, patrullados o resultado de un interrogatorio policial) no es encerrar a los presos y corregirlos, sino mantenerlos fuera y excluirlos.

La mayoría de los excluidos son anónimos; de ahí la obsesión de las fuerzas de seguridad con la identidad. Y son también innumerables. Por dos razones. En primer lugar, porque su número no deja de fluctuar; cada hambruna, cada desastre natural o cada intervención militar (lo que hoy llaman *mantenimiento del orden*) hace que su multitud se

reduzca o aumente; y, en segundo lugar, porque calcularlo supone enfrentarse al hecho de que constituyen la mayoría de quienes viven sobre la faz de la tierra, y reconocerlo sería caer en el absurdo más absoluto.



¿Te has dado cuenta de que cada vez es más difícil abrir el envoltorio de los pequeños objetos de consumo? Algo parecido ha sucedido con las vidas de quienes tienen un trabajo remunerado. Quienes tienen un empleo legal y no son pobres viven en un espacio muy reducido, que cada vez les permite menos capacidad de elección, a excepción de la sempiterna elección binaria entre la obediencia y la desobediencia. Sus horarios de trabajo, su lugar de residencia, su experiencia y sus capacidades, su salud, el futuro de sus hijos, todo lo que trasciende su función como empleados debe ocupar un pequeño lugar subordinado a las exigencias enormes e imprevisibles del beneficio económico. Es más, a esta rígida regla general se la denomina *flexibilidad*. En la cárcel las palabras operan al revés.

La presión alarmante de las condiciones extremas de trabajo ha obligado recientemente a los juzgados japoneses a reconocer y a definir una categoría forense: "muerte debida al exceso de trabajo".

Ningún otro sistema es posible, se les dice a los trabajadores remunerados. No existe alternativa. Súbete al

ascensor. El ascensor es una celda muy pequeña.

En algún lugar de la prisión me fijo en una niña de cinco años que está recibiendo una lección de natación en una piscina cubierta municipal. Lleva un bañador azul marino. Ya sabe nadar, pero todavía no tiene la confianza suficiente para nadar sola sin otro apoyo. La profesora la lleva hacia la zona profunda de la piscina. La niña va a saltar al agua agarrada a una vara larga que sostiene la profesora. Es una manera de superar su miedo al agua. Ayer hicieron lo mismo.

Hoy la profesora quiere que la niña salte sin agarrarse a la vara. ¡Una, dos, y tres! La niña salta, pero en el último momento coge la vara. Ninguna de las dos dice nada. Intercambian una lejana sonrisa, la de la niña descarada, la de la profesora paciente.

La niña sale de la piscina por la escalerilla y vuelve a acercarse al borde. ¡Otra vez!, sisea. Salta con las manos en los costados, sin agarrarse a nada. Cuando vuelve a la superficie, la punta de la vara está delante de su nariz, pero la niña da dos brazadas hasta la escalerilla sin tocarla.

¿Estoy proponiendo que la niña del bañador azul marino y la profesora de natación en chancas están presas? Es indudable que en el momento en el que la niña saltó sin la vara ninguna de las dos estaba en la cárcel. Pero si pienso, sin embargo, en el porvenir de ambas, o miro atrás en el tiempo, me temo que, a pesar de lo que describo, las dos corren peligro de convertirse, o de volverse a convertir, en presas.



Observa la estructura de poder del mundo circundante y cómo funciona su autoridad. Todas las tiranías establecen y mejoran su conjunto característico de modos de control. Este es el motivo por el que a menudo, al principio, no se los reconoce como los despiadados modos de control que verdaderamente son.

Los poderes comerciales que dominan el mundo afirman que son inevitablemente más fuertes que cualquier Estado nación. Esta afirmación resulta corroborada cada minuto. Desde una llamada telefónica no solicitada que intenta convencerte de que compres un seguro de salud privada o un plan de pensiones hasta el ultimátum más reciente de la Organización Mundial de Comercio.

El resultado es que la mayoría de los gobiernos no gobiernan. Un gobierno no orienta a sus ciudadanos hacia el destino elegido. La palabra "horizonte", con su promesa esperanzada de un futuro deseado, ha desaparecido del discurso político, tanto de derechas como de izquierdas. Lo único que queda por debatir es cómo se mide lo que existe. Las encuestas de opinión suplen el liderazgo y sustituyen al deseo.

La mayoría de los gobiernos apriscan en lugar de dirigir. (En el argot carcelario de Estados Unidos, "pastor" es una de las muchas palabras que se emplean para referirse a los carceleros.)

En el siglo XVIII, el encarcelamiento prolongado se definía

como un castigo de “muerte civil”. Tres siglos después los gobiernos imponen —mediante la ley, la fuerza, la amenaza económica y su ruido mediático— regímenes masivos de muerte civil.



¿Acaso no era antaño vivir bajo una tiranía una forma de encarcelamiento? No en el sentido que describo. Lo que se vive hoy es nuevo por su relación con el espacio.

Es aquí donde el pensamiento de Zygmunt Bauman resulta esclarecedor. Bauman muestra que los poderes comerciales corporativos que ahora dirigen el mundo ya no son territoriales; es decir, están “libres de restricciones territoriales, las restricciones de lo local”. Son perpetuamente remotos, anónimos, y, por ello, nunca tienen responsabilidad por las consecuencias físicas, territoriales, de sus actos. Cita al presidente del Banco Federal alemán, Hans Tietmeyer: “El desafío hoy es crear las condiciones favorables para la confianza de los inversores”. La prioridad suprema.

Siguiendo esta orientación, la tarea asignada a los obedientes gobiernos nacionales es el control de las poblaciones del mundo, que consisten en productores, consumidores y los pobres marginados.

El planeta es una cárcel y los obedientes gobiernos, de derechas o de izquierdas, son sus pastores.



El sistema carcelario opera gracias al ciberespacio. El ciberespacio le proporciona al mercado una velocidad de intercambio casi instantánea que se utiliza día y noche en todo el mundo para el comercio. La tiranía del mercado obtiene de esta velocidad su licencia extraterritorial. Sin embargo, esta velocidad tiene un efecto patológico sobre sus usuarios: los anestesia. Suceda lo que suceda, “nunca pasa nada”.

La velocidad no deja espacio para el dolor; tal vez sí para los anuncios del dolor, pero no para sufrirlo. La condición humana queda abolida, por lo tanto, excluida de aquellos que operan el sistema. Están solos porque no tienen corazón.

Antaño los tiranos eran despiadados e inaccesibles, pero eran prójimos sujetos al dolor. Esto ya no es así, y en esto reside la probable debilidad del sistema.

Se abren las altas puertas
y estamos en el patio de la cárcel
en una nueva estación.⁴

Son (somos) compañeros de cárcel. Este reconocimiento, sea cual sea el tono de voz en que se manifieste, contiene un rechazo. En la cárcel, más que en ningún otro lugar, se calcula y se espera el futuro como algo completamente opuesto al presente. El encarcelado nunca acepta el presente como algo definitivo.

Mientras tanto, ¿cómo hemos de vivir este presente? ¿Qué conclusiones hemos de extraer? ¿Qué decisiones tomar? ¿Cómo actuar? Tengo unas orientaciones que ofrecer, ahora que hemos decidido el punto de referencia.

A este lado de los muros se presta oído a la experiencia, no hay experiencia que se considere obsoleta. Aquí la supervivencia se respeta y es un lugar común que la supervivencia depende a menudo de la solidaridad entre prisioneros. Las autoridades lo saben, y por ello utilizan el confinamiento solitario, bien físico o mediante el ruido mediático que aísla las vidas personales de la historia, de la herencia, de la tierra y, sobre todo, de un futuro común.

Ignora lo que dicen los carceleros. Existen, claro está, los carceleros malvados y los menos malvados. En ciertas circunstancias resulta útil distinguir la diferencia. Pero lo que dicen, incluso lo que dicen los menos malvados, son pampinas. Sus himnos, sus fetiches, sus palabras mágicas, *seguridad, democracia, identidad, civilización, flexibilidad, productividad, derechos humanos, integración, terrorismo, libertad*, se repiten para confundir, dividir, desorientar y sedar a los prisioneros. A este lado de los muros, lo que dicen los carceleros no tiene ningún sentido y sus palabras ya no sirven ni para pensar. No aclaran nada. Recházalas incluso cuando piensas tú solo en silencio.

Como contraste, los prisioneros tienen su propio

vocabulario, con el que piensan. Muchas palabras son secretas y otras son locales, con infinitas variantes. Palabras y frases pequeñas, pequeñas pero que contienen un mundo: *Te voy a enseñar cómo, pajarillo, algo pasa en el ala B, murió por nosotros, toma esta rulita, al toro, y así...*

Entre los presos hay conflictos, a veces violentos. Todo preso está privado de todo, pero hay grados de privación y las diferencias provocan la envidia. A este lado de los muros la vida vale poco. La propia anonimía de la tiranía global fomenta la búsqueda de cabezas de turco, la búsqueda de enemigos inmediatamente identificables entre los presos. Las celdas asfixiantes se convierten entonces en un manicomio. Los pobres atacan a los pobres, los invadidos roban a los invadidos. No hay que idealizar a los presos.

Sin idealización, límitate a fijarte en lo que comparten (que consiste en su sufrimiento innecesario, su capacidad para aguantar, su astucia), más importante, más revelador, que lo que los separa. Y de aquí nacen nuevas formas de solidaridad. Las nuevas solidaridades empiezan por el reconocimiento de las diferencias mutuas y de la multiplicidad. ¡Así que así es la vida! Una solidaridad, no de masas sino de interconexiones, mucho más apropiada a las condiciones de la cárcel.



Las autoridades hacen todo lo que pueden para mantener

sistemáticamente desinformados a los presos sobre lo que está sucediendo en otras partes de la cárcel mundial. No adoctrinan en el sentido agresivo de la palabra. El adoctrinamiento queda reservado para entrenar a la pequeña élite de agentes y expertos comerciales y directivos. Para el conjunto de la población presa, el objetivo no es activarlos, sino mantenerlos en un estado de incertidumbre pasiva que les recuerde implacablemente que no hay nada en la vida sino el riesgo y que el mundo es un lugar poco seguro.

Esto se hace mediante información cuidadosamente seleccionada, con desinformación, comentarios, rumores, ficciones. En la medida en que la operación tiene éxito, propone y mantiene una paradoja alucinatoria, pues consigue que toda la población encarcelada crea que la prioridad de cada uno es lograr acuerdos para su protección individual y conseguir de algún modo, aunque estén en la cárcel, su exención del destino común. Esta imagen de la humanidad transmitida mediante una visión del mundo en verdad no tiene precedentes. La humanidad se presenta como cobarde; solo los que ganan son valientes. Y además no hay dones; solo premios.

Los presos siempre han encontrado maneras de comunicarse. En la cárcel global de hoy, el ciberespacio puede usarse en contra de los intereses de quienes lo institucionalizaron. Así, los presos se informan de lo que hace el mundo a diario y continúan las historias del pasado y se

colocan codo con codo con los muertos.

Haciéndolo, vuelven a descubrir pequeños dones, ejemplos de valentía, una rosa solitaria en una cocina en la que no hay qué comer, dolores indelebles, la naturaleza incansable de las madres, la risa, el apoyo mutuo, el silencio, la resistencia creciente, el sacrificio voluntario, más risa...

Los mensajes son escuetos, pero se extienden en la soledad de sus (nuestras) noches.

La pauta definitiva no es táctica sino estratégica.

El hecho de que los tiranos del mundo sean extraterrestres explica el alcance de su poder de supervisión, pero también es un indicio de una debilidad venidera. Operan en el ciberespacio y residen en urbanizaciones cerradas y vigiladas. No saben nada del mundo circundante. Es más, desdénan este saber y lo consideran superficial, no profundo. Lo único que cuenta es la extracción de recursos. No saben escuchar la tierra. Sobre el terreno están ciegos. Respecto a lo local, perdidos.

Para los presos la situación es la contraria. Las celdas tienen muros que se tocan por todo el mundo. Los actos eficaces de resistencia sostenida se incrustan en lo local, cerca y lejos. Resistencia interior, escuchando la tierra.

Poco a poco se empieza a encontrar la libertad, no fuera, sino en las profundidades de la cárcel.



No solo reconocí inmediatamente tu voz, que me hablaba desde tu piso en la Vía Paolo Sarpi, sino que adiviné, gracias a tu voz, cómo estabas. Sentí tu exasperación, o más bien, una resistencia exasperada combinada —y esto es tan típicamente tuyo— con los pasos veloces de nuestra próxima expectativa.

-
- 1 Rich, Adrienne, *Poetry and Commitment*, W. W. Norton & Co., Londres, 2007.
 - 2 Yannis Ritsos, *Romiosyne*, en *Romiosyne, seguido de La señora de las viñas*, Pre-Textos, Valencia, 2014. Traducido del griego por Ioanna Nicolaidou.
 - 3 Berger, John y Bielski, Nella, *A Question of Geography*, Faber & Faber, Londres, 1987.
 - 4 Tranströmer, Tomas, *Fängelse: nio haikudikter från Hällby ungdomsfängelse*, Ed. Edda, Estocolmo, 1959.

Procedencia de los textos

CRACOVIA

“Krakow”, publicado en *Here Is Where We Meet*, Bloomsbury, Londres, 2005 (versión castellana: “Cracovia”, en *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005).

COGER UN PAPEL Y DIBUJAR

“To Take Paper, to Draw”, publicado bajo el título “To Take Paper, to Draw. A World through Lines” en *Harper’s Magazine*, Nueva York, septiembre de 1987, y bajo el título “Drawing on Paper” en *Berger on Drawing*, Occasional Press, Cork, 2007 (versión castellana: “Dibujo en papel”, en *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).

LA BASE DE TODA PINTURA Y TODA ESCULTURA ES EL DIBUJO

“The Basis of All Painting and Sculpture is Drawing”, publicado en *Permanent Red: Essays in Seeing* [1960], Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979, y bajo el título “Life-Drawing” en *Berger on Drawing, op. cit.* (versión castellana: “Dibujo del natural”, en *Sobre el dibujo, op. cit.*).

UN HOMENAJE A FREDERICK ANTAL

“Frederick Antal: A Personal Tribute”, publicado en *The Burlington Magazine*, núm. 96, Londres, 1954.

DISOLUCIÓN REVOLUCIONARIA: SOBRE MAX

RAPHAEL Y LAS “DEMANDAS DEL ARTE”

“Revolutionary Undoing: On Max Raphael’s *The Demands of Art*”, reseña publicada en el semanario *New Society*, núm. 13, Londres, 1969; y bajo el título “Revolutionary Undoing”, en *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Penguin, Londres, 1972 (versión castellana: “Disolución revolucionaria”, en *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).

WALTER BENJAMIN: ANTICUARIO Y REVOLUCIONARIO

“Walter Benjamin: Antiquarian and Revolutionary”, publicado bajo el título “Antiquarian and Revolutionary” en el semanario *New Society*, Londres, 18 de junio de 1970; y bajo el título de “Walter Benjamin” en *The Look of Things, op. cit.* (versión castellana: “Walter Benjamin”, en *La apariencia de las cosas, op. cit.*)

EL NARRADOR

“The Story Teller”, publicado en *The White Bird*, Chato and Windus, Londres, 1985; y recogido en *The Sense of Sight*, Pantheon Books, Nueva York, 1985 (versión castellana: “El narrador”, en *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 1990).

ERNST FISCHER: UN FILÓSOFO Y LA MUERTE

“Ernst Fischer: A Philosopher and Death”, publicado en el semanario *New Society*, núm. 22, Londres, 1972; y recogido

en *The White Bird*, op. cit., y en *The Sense of Sight*, op. cit. (versión castellana: “Ernst Fischer: un filósofo y la muerte”, en *El sentido de la vista*, op. cit.).

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: EL SECRETARIO DE LA MUERTE LA VUELVE A LEER

“Gabriel García Márquez: The Secretary of Death Reads It Back”, publicado en el semanario *New Society*, núm. 61, Londres, 1982; y recogido en *The White Bird*, op. cit., y *The Sense of Sight*, op. cit. (versión castellana: “El secretario de la muerte”, en *El sentido de la vista*, op. cit.).

ROLAND BARTHES: DENTRO DE LA MÁSCARA

“Roland Barthes: Inside the Mask, publicado bajo el título “Inside the Mask”, en el semanario *New Society*, núm. 4, Londres, 1977.

NAVEGANDO EN LA CORRIENTE JOYCEANA

“Forthflowing on a Joycean Tide”, publicado en el diario *The Guardian*, Londres, 15 de junio de 1991 (versión castellana: “Un océano de lectura”, en Pérez Iglesias, Javier [ed.], *Palabras por la lectura*, Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla-La Mancha, Toledo, 2007).

UN REGALO PARA ROSA LUXEMBURG

“A Gift for Rosa Luxemburg”, publicado en *New Statesman*, Londres, 17 de septiembre, 2015; y recogido bajo el título “A

Gift for Rosa” en *Confabulations*, Penguin-Randon House, Londres, 2016 (versión castellana: “Un regalo para Rosa”, en *Confabulaciones*, Interzona, Buenos Aires, 2017).

EL CRÍTICO IDEAL Y EL CRÍTICO COMBATIVO

“The Ideal Critic and the Fighting Critic”, publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

TERRENO

“Terrain” [2000], publicado en *John Berger: Collected Poems*, Smokestack Books, Middlesborough, 2014.

LA CLARIDAD DEL RENACIMIENTO

“The Clarity of the Renaissance”, publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

UNA VISTA DE DELFT

“A View of Delft”, publicado en *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, Bloomsbury, Londres, 1984 (versión castellana: “Vista de Delft”, en *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Nórdica, Madrid, 2017).

EL DILEMA DE LOS ROMÁNTICOS

“The Dilemma of the Romantics”, publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

LA CONCIENCIA VICTORIANA

“The Victorian Conscience”, publicado en *ibíd.*

EL MOMENTO DEL CUBISMO

"The Moment of Cubism", publicado en *The Moment of Cubism and Other Essays*, Weindenfeld and Nicolson, Londres, 1969; en *The White Bird*, *op. cit.*, y en *The Sense of Sight*, *op. cit.* (versión castellana: "El momento del Cubismo", en *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 1990).

PARADE, 1907

"Parade", publicado en *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013).

UNA OPINIÓN SOBRE PARÍS

"Judgment on Paris", publicado en el semanario *New Statesman and Nation*, núm. 46, 1169, 1 de agosto de 1953.

LA ESTÉTICA SOVIÉTICA

"Soviet Aesthetic", publicado en el semanario *New Statesman and Nation*, núm. 47, 1196, 6 de febrero de 1954.

LA BIENAL

"The Biennale", publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

EL ARTE Y LA PROPIEDAD PRIVADA HOY

"Art and Property Now", publicado en *The Moment of Cubism and Other Essays*, *op. cit.*

EL FIN DEL RETRATO

"No More Portraits", publicado bajo el título "The Changing View of the Man in the Portrait", en *The Look of Things*, *op. cit.* (versión castellana: "La imagen cambiante del hombre en el retrato", en *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006; y en *La apariencia de las cosas*, *op. cit.*).

LA FUNCIÓN HISTÓRICA DEL MUSEO

"The Historical Function of the Museum", publicado en *The Moment of Cubism and Other Essays*, *op. cit.*

LA OBRA DE ARTE

"The Work of Art", publicado en *The White Bird*, *op. cit.*, y *The Sense of Sight*, *op. cit.* (versión castellana: "La obra de arte", en *El sentido de la vista*, *op. cit.*).

1968/1979 PREFACIO A PERMANENT RED

"1968/1979 Preface to *Permanent Red*", publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

EPÍLOGO HISTÓRICO A LA TRILOGÍA PUERCA TIERRA

"Historical Afterword to the *Into Their Labours* Trilogy", publicado en *Pig Earth*, Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979 (versión castellana: "Epílogo histórico", en *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 1989).

EL PÁJARO BLANCO

“The White Bird”, publicado en *The White Bird*, op. cit.; y en *The Sense of Sight*, op. cit. (versión castellana: *El sentido de la vista*, op. cit.).

EL ALMA Y EL AGENTE

“The Soul and the Operator”, publicado en *Keeping a Rendez-Vous*, Bloomsbury, Londres, 1992 (versión castellana: “El alma y el ser en quien obra”, en *Cada vez que decimos adiós*, Huerga y Fierro, Madrid, 2004).

LA TERCERA SEMANA DE AGOSTO DE 1991

“The Third Week of August 1991”, publicado en *Keeping a Rendez-Vous*, op. cit. (versión castellana en *Cada vez que decimos adiós*, op. cit.).

DIEZ COMUNICADOS RELATIVOS AL LUGAR (JUNIO DE 2005)

“Ten Dispatches about Place (Junes 2005)”, publicado en *Hold Everything Dear*, Verso, Londres, 2008 (versiones castellanas: “Diez Comunicados. Dónde hallar nuestro lugar (junio 2015)”, en *Con la esperanza entre los dientes*, Alfaguara, Madrid, 2010; y bajo el título “Donde hallar nuestro lugar (por qué sigo siendo marxista)”, *Frontera d*, 7 de noviembre de 2013).

PIEDRAS (PALESTINA, JUNIO DE 2003)

“Stones”, publicado bajo el título de “A Moment in Ramallah

(June 2003)", en *Hold Everything Dear*, op. cit. (versión castellana: "Un momento en Ramala (junio de 2003), en *Con la esperanza entre los dientes*, op. cit.).

MIENTRAS TANTO

Publicado en *Meanwhile*, Drawbridge, Londres, 2008.